

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO**

LUIZA MÜLLER

**A CONTRAMOLA QUE RESISTE:
A GUERRILHA ESTÉTICA DE SECOS & MOLHADOS COMO SEMIÓTICA
MICROPOLÍTICA**

Porto Alegre

2014

LUIZA MÜLLER

**A CONTRAMOLA QUE RESISTE:
A GUERRILHA ESTÉTICA DE SECOS & MOLHADOS COMO SEMIÓTICA
MICROPOLÍTICA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Porto Alegre

2014

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Curso), intitulado **A CONTRAMOLA QUE RESISTE: A GUERRILHA ESTÉTICA DE SECOS & MOLHADOS COMO SEMIÓTICA MICROPOLÍTICA**, de autoria de Luiza Müller, estudante do curso de Comunicação Social - Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 24 de novembro de 2014

Assinatura:

Nome completo do orientador: Alexandre Rocha da Silva

Luiza Müller

**A CONTRAMOLA QUE RESISTE:
A GUERRILHA ESTÉTICA DE SECOS & MOLHADOS COMO SEMIÓTICA
MICROPOLÍTICA**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social - Habilitação Jornalismo

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Data de aprovação:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva (orientador)
UFRGS

Carlise Scalamato
UFSM

Lorena Risse
UFRGS

AGRADECIMENTOS

Dedico este trabalho aos Secos & Molhados, donos das canções mais belas e inspiradoras da música brasileira e, especialmente, a Gerson Conrad, pela solicitude e incentivo. Além disso, agradeço imensamente ao meu orientador, por pacientemente me guiar e aconselhar, não só durante a monografia, mas por toda minha formação acadêmica.

Também registro aqui meu carinho a todos que, de alguma maneira, influenciaram em minha vivência universitária:

Aos companheiros de Revista Bastião, por me ensinarem a buscar a transgressão e o jornalismo na essência;

Aos Mascões, por me acolherem com todo o coração;

Aos companheiros da CEF, pelo carinho incondicional;

Ao feminismo, pela libertação;

Às amigas de infância, por ainda estarem presentes;

Ao Laio, pelo amor e pela amizade inigualáveis;

À Ina, minha irmã, por ser minha orientadora da vida;

Ao pai e à mãe, pelos modelos de ética e dedicação;

A Deus;

À Gaia;

À minha eterna paixão pela dança e pela música.

Quem tem consciência para ter coragem
Quem tem a força de saber que existe
E no centro da própria engrenagem
Inventa a contramola que resiste

João Ricardo e João Apolinário, “Primavera nos dentes”, 1973

RESUMO

Esta monografia investiga a guerrilha estética do grupo Secos & Molhados enquanto processo molecular nascido das estruturas rígidas e molares da indústria cultural. Para tanto, parte de uma revisão histórica do trio nascido em 1973 e um debate acerca de sua existência enquanto fenômeno da cultura de massa a partir da conceituação de Theodor W. Adorno, Max Horkheimer e Edgar Morin. Posteriormente, discorre a respeito da guerrilha estética como semiótica micropolítica expressa na performance e na androginia que a compõem. Os conceitos abordados nessas investigações fundamentam a análise do *corpus*, que é composto pelo registro audiovisual do show no Maracanãzinho, em 23 de fevereiro de 1974, escolhido devido à sua relevância histórica.

Palavras-chave: Revolução molecular. Indústria cultural. Guerrilha estética. Cultura de massa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do primeiro álbum (1973) de Secos & Molhados.....	20
Figura 2 – Capa do segundo álbum (1974) de Secos & Molhados	22
Figura 3	57
Figura 4	58
Figura 5	58
Figura 6	58
Figura 7	58
Figura 8	60
Figura 9	60
Figura 10	60
Figura 11	61
Figura 12	61
Figura 13	62
Figura 14	62
Figura 15	62
Figura 16	63
Figura 17	64
Figura 18	64
Figura 19	64
Figura 20	65

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 FORÇA DE SABER QUE EXISTE.....	12
2.1 Apolíneos e dionisíacos.....	12
2.2 Contracultura.....	13
2.3 Formação.....	15
2.4 Estética e sonoridade.....	17
2.5 A explosão da supernova.....	20
3 NO CENTRO DA PRÓPRIA ENGRENAGEM.....	23
3.1 Agenciamentos molares e moleculares.....	23
3.2 Estética, ética e política indissociáveis.....	27
4 CONSCIÊNCIA PARA TER CORAGEM.....	30
4.1 Louvor ao ritmo do aço.....	30
4.2 Secos & Molhados como fenômeno da cultura de massas.....	37
5 A CONTRAMOLA QUE RESISTE.....	44
5.1 Guerrilha estética performática.....	45
5.2 Guerrilha estética andrógina.....	50
5.3 Nós não estamos aqui para mostrar os dentes.....	54
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
REFERÊNCIAS.....	68

1 INTRODUÇÃO

Sob a censura da Ditadura Militar, sustentada pelo governo do General Emílio Garrastazu Médici, entra em cena o trio de nome Secos & Molhados. O ano era 1973 e, de mãos dadas com a contracultura e a resistência estética, o grupo tornou-se, paradoxalmente, fenômeno da cultura de massas. Como movimento desinstitucionalizado, a contracultura era um revide ao universo unidimensional programado pelo Estado e pela indústria cultural, conforme a concepção de Herbert Marcuse (1964). Esse revide consistia em uma ação política e estética centrada nas micropolíticas existenciais e não em atuação direta nas esferas macropolíticas. Secos & Molhados, nesse contexto, integrava uma espécie de resistência comportamental e criava mecanismos de ruptura em direção à livre expressão, principalmente após a instituição do decreto do Ato Institucional número 5, de 1968, quinto da série de decretos emitidos pelo Regime Militar que se sobrepunham à Constituição, anterior ao golpe. Como expressão artística, por sua vez, integrava a efervescência que emergia em São Paulo e fomentava a criatividade marginalizada no governo opressor.

João Ricardo e Gerson Conrad deram início ao projeto. Após pouco tempo, tinham boa parte das canções que viriam a ser o repertório do trio que, mais tarde, ficou completo com a entrada de Ney Matogosso. O cantor foi responsável por boa parte da composição visual e performática de Secos & Molhados. Agregado a isso, a voz diferenciada de Ney, combinada com os poemas de ilustres figuras da literatura nacional compunham o tripé de elementos inovadores que o grupo trazia para a cena da música nacional (BAHIANA, 2006). Com o objetivo de investigar a relação paradoxal de agente contestador e fenômeno da cultura de massa, aqui abordaremos esse ‘conjunto da obra’ como Guerrilha Estética – uma revolução molecular visual, expressa em sua performance e androginia, emersa da indústria cultural como agente molar.

Secos & Molhados teve a capacidade de *hackear* o sistema, ou seja, engendrar reapropriações da subjetividade ligada ao capitalismo mundial integrado (CMI) (GUATTARI, 1985). Para melhor compreender a relevância de tal façanha, basta lembrar que o capitalismo teme os movimentos de contestação, porém não é avesso a eles – infiltra-se em seu meio e legitima-se instalando nele sistemas de regulação a partir dos equipamentos coletivos e meios de comunicação. Secos & Molhados circulava por esses ambientes e, através deles, configurou-se como grande fenômeno de vendas de álbuns e bilheteria durante

seus dois anos de existência (1973 e 1974). Ainda assim fez nascer processos de singularização revolucionários – a micropolítica emersa do sistema molar.

Além disso, a ideia de que a estética é indissociável da ética e da política é essencial para a compreensão da guerrilha engendrada por Secos & Molhados. O criador tem responsabilidade sobre aquilo que desenvolve, visto a sua influência nas instâncias psíquicas individuais e coletivas (GUATTARI, 2008). Ademais, a perspectiva ético-política perpassa a crítica ao machismo, ao racismo, à criação artística algemada ao mercado, dentre outras questões, e adquire um papel combativo às semióticas capitalísticas.

A existência ambivalente de Secos & Molhados existe na medida em que o grupo ocupou dois nichos paradoxais: o popular e o letrado, o *mainstream* e o *underground*, o conciliador e o contestador. Na lógica de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1985), aquele que impõe algum tipo de resistência ao sistema garante sua sobrevivência integrando-se às lógicas da indústria cultural. Sob esse prisma, abordaremos o trio como fenômeno da cultura de massas que teve a capacidade de questionar o *status quo* de dentro para fora. Nesse ponto, trazemos o conceito de ‘invenção-padronização’ de Edgar Morin (1981). Nele, o teórico defende que a contradição é a essência da cultura de massa, pois é o que permite sua adaptação ao público e do público a ela. No caso específico de Secos & Molhados, a heterogeneidade do público é especialmente relevante para a compreensão da inserção do grupo nos mecanismos da cultura de massa, visto que catalisaram diversas referências em um mesmo produto cultural, capaz de gerar a dupla mais-valia do sucesso mercadológico e da empatia do público massivo que estava, contudo, a serviço de um posicionamento disruptivo.

Como o eletrodo negativo que ativa a corrente elétrica da cultura de massa, a estética e a musicalidade de Secos & Molhados é de guerrilha, andrógina e performática. Tal guerrilha se enquadra na Revolução Molecular (GUATTARI, 1985), na qual o agenciamento do desejo atua no combate ao poder institucionalizado, seja do governo ou da indústria cultural. A Guerrilha Estética do trio era soldado do *front* do desejo, pois, apesar de não levantarem bandeiras de maneira oficial, atuavam politicamente através de sua sexualidade expressa e libertária – os corpos, a maquiagem, as vestimentas, a dança e a interpretação não serviam para mera contemplação: ao contrário, faziam do espectador agente ativo e participante, pois provocavam-no constantemente, afrontando, enquanto estética, as regras limitadoras da moral e dos bons costumes e, conseqüentemente, despertando desejos enrustidos e escondidos.

Para Renato Cohen (2002), a performance tem caráter radical inerentemente. Além disso, e ainda segundo o autor, surge como uma ação de afronta à decadência e à opressão das

sociedades. Sendo assim, é marginal, por ser a parte mais viva e móvel da arte na busca por mudanças nas estruturas sociais (GUATTARI, 1985). A androginia, por sua vez, consiste na descontinuidade dos padrões, uma ruptura com a dita ‘ordem natural’ binarizada homem/mulher. Inserida na Guerrilha Estética, tem como mister tumultuar o cotidiano. Secos & Molhados não desejava definir, explicar, especificar, mas confundir, desarrumar – questionar o poder heterossexual de dentro de seu quartel general: a indústria cultural.

A partir desse caminho de reflexão teórica que coloca a guerrilha estética de Secos & Molhados como processo molecular nascido de agenciamentos molares, temos por objetivo debater, por meio dos conceitos de molar e molecular de Deleuze e Guattari, indústria cultural de Adorno e Horkheimer, cultura de massa de Morin, performance de Cohen e gênero de Judith Butler, as especificidades dessa guerrilha enquanto semiótica micropolítica. Isso se dará através da coleta e análise de elementos semióticos de uma gravação da performance ao vivo do trio no show de 23 de fevereiro de 1974 no Maracanãzinho. A partir dessa coleta, será feito o reconhecimento dos elementos que compõem a revolução molecular visual do grupo pela performance e androginia.

No capítulo intitulado ‘Força de saber que existe’, faremos um apanhado histórico do trio, assim como o desenho geral de suas características estéticas e musicais. Na segunda parte, debatemos os agenciamentos moleculares e molares à luz de Gilles Deleuze e Félix Guattari em vistas a clarear as discussões que seguem no trabalho. O quarto capítulo visa enquadrar Secos & Molhados como fenômeno da cultura de massa apresentando dados e cruzando-os com as reflexões teóricas de Adorno, Horkheimer e Edgar Morin. O quinto e último capítulo apresenta uma investigação da Guerrilha Estética do grupo e a análise do *corpus* deste trabalho.

2 FORÇA DE SABER QUE EXISTE

Nascido sob o estigma da obsolescência programada, o grupo Secos & Molhados não havia surgido para durar, mas sim para viver como a explosão de uma supernova. (BAHIANA, 2006) Ao longo de cerca de dois anos, o grupo estabeleceu-se fortemente na cena musical brasileira, liderando as paradas de sucesso, lotando shows e chegando à marca de um milhão de discos vendidos. Este capítulo busca resgatar a história de Secos & Molhados, remontando o contexto de sua formação até as circunstâncias que levaram ao seu término dois anos após o lançamento de seu primeiro álbum. Além disso, pretende caracterizar, de maneira geral, os aspectos visuais e a musicalidade do grupo, de modo a servir como base para as discussões dos capítulos seguintes, de acordo com os objetivos deste trabalho.

2.1 Apolíneos e dionisíacos

Nas palavras de Moracy do Val, jornalista e empresário do grupo, o Secos & Molhados era “a perfeita união entre o apolíneo e o dionisíaco”(apud CONRAD, 2013, p. 8). A afirmação faz referência à obra de Nietzsche, *A origem da Tragédia*¹, na qual o filósofo problematiza as normas culturais. Nietzsche acreditava que os gregos, apesar da compreensão dos aspectos negativos da vida, moldavam a realidade de maneira positiva através da arte, criando um fenômeno estético que poderia ser apolíneo ou dionisíaco.

Apolo é o deus dos sonhos, das regras, das medidas e dos limites, ou seja, é a aparência que representa o equilíbrio e a civilidade, o jogo de imagens, a estética e sua dissimulação. O fenômeno nos moldes de Apolo é o da perfeição, simetria e beleza – uma ilusão que vence o pessimismo. Já Dionísio é seu oposto: o impulso, o exagero, a embriaguez e a libertação dos instintos. Como deus do vinho, da dança e da música, representa a quebra das regras civilizatórias. Em outras palavras, é a libertação do indivíduo e de suas limitações.

A aparente contradição da declaração de Moracy do Val expressa, efetivamente, a essência de um grupo que soube utilizar o sistema opressor no qual nasceu para romper com sua lógica de dentro para fora. Enquanto Apolos, foram belos menestréis, de corpos jovens e atléticos e vozes angelicais e precisas no desenvolvimento de um produto cultural que

¹ NIETZSCHE, Friedrich. A ORIGEM DA TRAGÉDIA – Proveniente do Espírito da Música. Fonte Digital: Editora Cupolo, 1948.

conquistou as massas. Como Dionísios, transgressores, exuberantes, exagerados e, por isso, combativos a um sistema opressor. Para Gerson Conrad (2013), a estética visual e musical do Secos & Molhados era, paradoxalmente, de guerrilha e um subproduto da Ditadura Militar.

“No Brasil dos anos 70 [...], os hippies, o rock, o amor livre, e as drogas convulsionaram o país com a sua ética do deboche em meio a um banho de sangue e à paranóia coletiva” (CONRAD, 2013, p. 7). É no contexto da alta censura e no auge das torturas do governo Médici que entra em cena o grupo Secos & Molhados. O trio torna-se conhecido em 1973, em meio a expressões de contracultura e da “ética do deboche”, como Conrad caracteriza a ironia e o exagero, vastamente utilizados em um período em que o discurso de esquerda era silenciado.

2.2 Contracultura

Em sua análise a respeito da música *pop* e da contracultura que emergiram nos anos 1960 e início dos 1970, Roberto Muggiati (1973) afirma que o panorama da cultura norte-americana (berço da contracultura) conduzia a uma ligação clara entre canção e revolução. Allan Ginsberg, um dos líderes da geração *Beat*, afirmou à época que “a poesia no sentido tradicional acabou. [...] O rock é a nova poesia, [...] é um retorno à poesia dos velhos menestréis” (*apud* MUGGIATI, 1973, p. 18). O rock do qual Ginsberg fala, contudo, não diz respeito estritamente ao estilo musical. Mais que isso, fala de um comportamento que misturava indignação, revolução, liberdade e amor, à moda dos menestréis da Idade Média – músicos-poetas sem paradouro, a frente de seu tempo e completamente descolados da realidade cerceadora em que nasceram.

Secos & Molhados, inseridos na contracultura, ostentavam um *rock and roll* (ou seja, um comportamento disruptivo) andrógino, como um feminino desafio ao Estado ‘macho’. “Cabeças cortadas sobre a mesa. Corpos seminus nos palcos [...], menestréis que faziam da nostalgia da beleza a sua arma naquela guerra suja: uma rosa de Hiroshima ‘sem cor sem perfume sem rosa sem nada’.” (CONRAD, 2013, p. 8).

A revolução visual protagonizada pelo grupo teve suas primeiras expressões na década anterior, quando o *rock* se insere no contexto brasileiro, trazendo consigo toda a carga ideológica da contracultura norte-americana. Nos Estados Unidos, isso se dá após a Segunda Guerra Mundial, quando o movimento *Beatnik* revolta-se contra o *american way of life* (do

consumismo e segurança social) e a favor das formas de vida libertárias e relações sexuais abertas.

A contracultura, entretanto, não era um movimento organizado e institucionalizado nos moldes dos movimentos sociais tradicionais, mas sim um revide ao universo unidimensional programado pelo Estado e pela indústria cultural, como caracteriza Herbert Marcuse, cujas ideias tiveram grande influência nas revoltas juvenis da década de 1960. Para o teórico alemão, a sociedade industrial avança enquanto cria falsas necessidades, de modo a integrar os indivíduos em seus sistemas ideológicos e de produção. O resultado desta sistemática seria um universo unidimensionado, programado para anular qualquer pensamento crítico que o contrapesse (MARCUSE, 1964). O revide da contracultura a este sistema não se caracterizava por uma atuação direta nas esferas político-burocráticas – sua própria existência era uma afronta. Ed Sanders, integrante da banda The Fugs, expoente da contracultura norte-americana da década de 1960, ressalta o caráter estratégico do rock enquanto posicionamento e, por isso, agente modificador da realidade:

É uma ferramenta tática para conseguir que as crianças se revoltem contra o protoplasma que as educou e criem outras formas de governo, outras formas de abordar a situação. Coordenando, liberando e desencadeando a sexualidade e a mente da juventude, você pode influenciá-la e modificá-la rumo a uma meta e direção diferentes. Então será possível sacudir este país e recompor toda a sua estrutura, se nos basearmos no tipo de energia liberada pelo rock. (SANDERS *apud* MUGGIATI, 1973, p. 23).

No Brasil, o movimento toma força em resposta à opressão militar durante o Regime iniciado após o Golpe de 1964. Quase uma década depois do Golpe, e no auge da repressão, Secos & Molhados ostenta sua sexualidade, mexendo com as estruturas do *status quo* brasileiro, assim como defendia Sanders.

A década de 1960 também abrigou os famosos festivais da canção, num casamento frutífero entre televisão e música, através dos quais o movimento da Tropicália tornou-se conhecido do grande público brasileiro. Caetano Veloso e Gilberto Gil, assim como outros que os sucederam, incorporaram a guitarra elétrica e o *rock* na música popular brasileira. As inovações, entretanto, não se restringiram à sonoridade. “Além de inovar no âmbito musical, o movimento também trouxe impactantes inovações visuais e performáticas: nas roupas, nas estampas, nos cabelos, no jeito de cantar e dançar” (CONRAD, 2013, p. 18). É importante ressaltar o caráter disruptivo dessa atitude diante de uma realidade em que, independente da sonoridade, os músicos eram visualmente padronizados por ternos, gravatas e cabelos bem penteados. Ademais, o Tropicalismo era contestatório, tendo em vista que buscava apresentar

a cultura brasileira para além do que havia sido instituído por anseios ufanistas, ou seja, de forma diferente do que era desejado pelo comando da Ditadura Militar de 1964, que deixava de lado tudo o que não fosse patriótico e dentro de padrões por ela estabelecidos.

Após o decreto do Ato Institucional número 5, em 1968, a música e a arte, principalmente as de expressão popular, passaram a ser tratadas como elementos de risco ao rumo que o País deveria seguir, aos olhos dos militares. Diante dessa conjuntura social e política, como mecanismos de ruptura, muitos locais passaram a ser pontos de encontro de jovens estudantes, intelectuais e artistas. Tais lugares fomentavam a criatividade à margem de um aparelho repressor. “Em São Paulo, nos bairros da Bela Vista e do Bixiga, proliferaram uma série de grupos que encontraram na ruptura as vias para se expressar” (CONRAD, 2013, p. 23). Ali, em meio à efervescência contracultural das décadas de 1960 e 1970, Secos & Molhados passa a ser gestado.

2.3 Formação

Beatles, Crosby Stills, Nash e Young, Rolling Stones e Bob Dylan eram as grandes inspirações dos amigos João Ricardo Carneiro Teixeira Pinto, de 21 anos de idade, e Gerson Conraddi, de 18. O primeiro, de origem portuguesa, veio para o Brasil com a família, no ano 1964, devido ao acirramento da ditadura salazarista instalada no país europeu. Seu pai, João Apolinário, era poeta, crítico de arte e responsável principal pela formação cultural do filho. Gerson (que passou a assinar Conrad no momento em que se estabeleceu no mundo artístico), por sua vez, nasceu em São Paulo e desde cedo teve formação musical, através do piano, imposta pela família. Quando morou em Porto Alegre, aprendeu violão clássico, incorporando a técnica que seria essencial ao grupo anos depois. De volta à capital paulista, tornou-se vizinho de João e a paixão pela música logo uniu os dois.

Após um ano de reuniões musicais, surgiu o interesse de formar um grupo. Não demorou muito para que praticamente metade do repertório que viria a ser gravado no primeiro álbum do Secos & Molhados estivesse composto, ao mesmo tempo que os dois jovens aprimoravam-se musicalmente.

A exemplo do pai (o poeta português João Apolinário), João Ricardo redigia alguns poemas, o que nos incentivou a elaborar um trabalho completo de letra e música e, com tal retaguarda e apoio cultural, decidimos pesquisar e estudar poetas não só de nossa língua como também de língua espanhola. Estavam aí os ingredientes – música e poesia – que formariam a base de nosso trabalho. (CONRAD, 2013, p.35).

A dupla foi convidada a mostrar seu trabalho em um espaço *underground* da cidade, o Kurtisso Negro, na Rua Marques Leão. Nessa primeira aparição pública, o grupo apresentou-se com o nome de Eric Expedição. Entretanto, ainda era necessário encontrar um cantor de voz marcante para completar o conjunto. O objetivo era incorporar alguém capaz de harmonizar seu timbre com as vozes da dupla, a exemplo do que faziam seus ídolos Crosby, Stills, Nash e Young (algo ainda inédito na música brasileira).

Nas noites do Kurtisso, o grupo conheceu Luhli, cantora e compositora carioca, que os apresentou Ney Matogrosso. Na mesma ocasião, outros dois músicos (importantíssimos na história do grupo) foram também apresentados à dupla: “O flautista e ex-aluno de Luhli, Sérgio Rosadas (mais conhecido como Grippa, o músico participou dos dois discos do Secos & Molhados) e o cineasta Paulinho Mendonça, na época, assistente de direção [...] e autor de um futuro sucesso do grupo, ‘Sangue latino’” (SILVA, 2007, p. 241). Com Ney Matogrosso não só foi possível lapidar a harmonia entre as vozes do grupo, mas também instituir a performance e a presença de palco como elementos marcantes.

Natural da cidade de Bela Vista (MS), Ney teve uma rica e diversa formação cultural, o que permitiu, posteriormente, que transitasse pelos mais variados estilos musicais. “As atividades artísticas sempre atraíram o cantor desde criança: cantou em programas de calouros, fez teatro na escola e sempre demonstrou talento para as artes plásticas” (SILVA, 2007, p. 241). Além das tradicionais vozes da Rádio Nacional, Ney era fã da irreverência de duas divas: Carmen Miranda e Elvira Pagã, ambas donas de performances marcantes e figurinos inesquecíveis. Para Ney Matogrosso, Elvira despertou seu lado performático.

Eu vi a Elvira Pagã toda vestida com trapos e pele de onça, e tive um choque com aquilo. Era como se tivesse acendido uma luz, sabe? O fato dela estar cantando com o corpo exposto com aquilo tudo... E hoje em dia eu noto que tenho essa coisa do corpo bem acentuada. (...) Isso, inconscientemente, foi me despertando. E quando eu vejo o meu histórico, acho que tenho muito a ver com isso. (Fonteles & Fonseca *apud* SILVA, 2007, p. 242).

Ney mudou-se para São Paulo no ano de 1971 para iniciar os ensaios com seu novo grupo. Em dezembro de 1972, o trio formado por João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso, já batizado de Secos & Molhados, apresentou-se pela primeira vez publicamente em um show na Casa de Badalação e Tédio, espaço dentro do teatro Ruth Escobar, em São Paulo. O nome do grupo surgiu durante uma viagem de João à praia de Ubatuba, quando uma placa com os dizeres “Secos & Molhados” o chamou sua atenção.

2.4 Estética e sonoridade

“Com penas de aves, peitos à mostra, calças coloridas e os rostos pintados, os três jovens fizeram com que uma única apresentação programada para dezembro de 1972 se estendesse por mais dias em janeiro do ano seguinte. O sucesso foi inevitável” (CONRAD, 2013, p. 43). Em seu repertório, o grupo trazia diversos textos musicados de poetas consagrados como Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Cassiano Ricardo e Fernando Pessoa. Outras letras eram de autoria de João Apolinário, pai de João Ricardo. Luli, autora de “O Vira”, e Paulo Mendonça, de “Sangue Latino”, também tiveram grande contribuição. Paulo Mendonça, em específico, trouxe o tom ácido das “canções de fresta” da época que “para burlar o cerceamento cultural imposto pelo Regime Militar, [...] traziam mensagens indiretas.” (CONRAD, 2013, p. 48)

Além disso, veio de Ney Matogrosso a sugestão de pintar os rostos. No dia da estreia do grupo na Casa de Badalação e Tédio, o cantor atrasou-se, chegando ao palco ainda caracterizado como o personagem da peça na qual trabalhava. A amiga e cantora Luli, que estava presente, sugeriu que os demais também se pintassem com purpurina. O grupo, com o passar do tempo, desenvolveu cada vez mais sua caracterização. Além de dificultar o reconhecimento, as caras pintadas conversavam (mesmo que de maneira instintiva e não intencional) com o Glam Rock e a ousadia que permeava o cenário artístico internacional da época.

O Glam Rock apresentou-se, na década de 1970, como uma extensão das expressões de contracultura. Seus principais expoentes foram Alice Cooper, Gary Glitter, Lou Reed e David Bowie.

Uma das estrelas principais do movimento originado na terra natal da Rainha Elizabeth II foi, indubitavelmente, Bowie, que, no início da década que o projetou definitivamente, posava de Marlene Dietrich na capa de seu álbum *Honky Dory* (1971) – revelando uma postura abusada, provocativa, de puro deboche (o *glamour* estilizado pelo artista era a chave para a realização deste processo) e de liberdade sexual impulsionada pela ideologia *hippie* e pelo megahit “Changes”, um dos maiores de toda a sua carreira. Por outro lado, este movimento foi responsável pela recuperação da sonoridade e do espírito sonoro do *Rock* de Chuck Berry e pela liberação das subjetividades até a primeira metade da década de 70 [...]. (SILVA, 2007, p. 250 e 251).

O som do grupo, por sua vez, era alicerçado no violão de João Ricardo e no de Gerson Conrad como base, intercalando e/ou mesclando opções de 6 ou 12 cordas. Ney Matogrosso utilizava somente a voz e, em algumas músicas, a gaita de boca e a flauta doce eram

incorporadas pelos demais integrantes. O grupo também contava com o piano do cantor, compositor e ator, Tato Fischer.

Como música e como grupo, o Secos & Molhados calca-se em três elementos básicos e saudavelmente inovadores dentro do panorama nacional: a bela e aguda voz de Ney Matogrosso [...], o espetáculo altamente visual, com maquiagem e movimentação até mesmo sexualmente ambígua, e a inclusão de textos de poetas – Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira, Solano Trindade, Vinícius de Moraes – e letras de canções. Nenhum desses elementos é gratuito. Estavam todos ‘pensados e repensados’ no espírito de João Ricardo. (BAHIANA, 2006, p. 196).

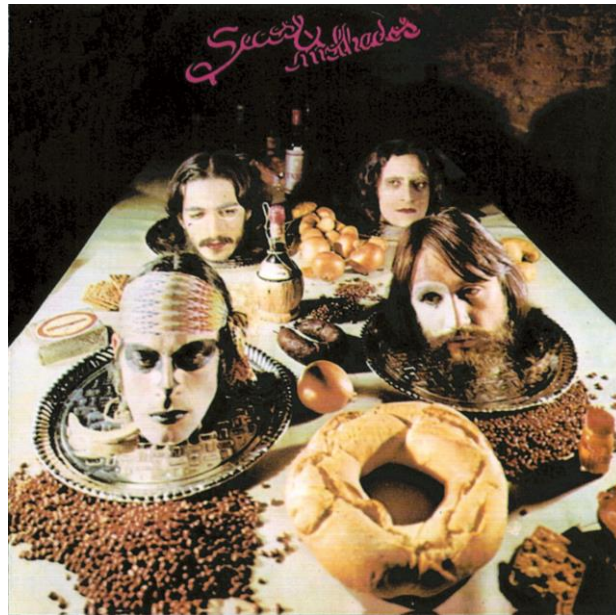
Os músicos da peça de teatro “A viagem”, que Ney atuava na época da estreia do grupo, também integraram a banda que acompanhava Secos & Molhados. “Willy Verdaguer, Marcelo Frias, Emilio Carreira, John Flavin e Sergio Rosadas foram grandes responsáveis pelos arranjos e sonoridade das canções hoje conhecidas pelo público” (CONRAD, 2013, p. 51). Durante as gravações do primeiro disco, os músicos foram convidados a integrar o grupo como detentores de participação equitativa. Apenas Marcelo Frias havia aceitado e, por isso, está na capa do primeiro disco (Fig. 1). Entretanto, antes mesmo do LP chegar às lojas, mudou de ideia, preferindo a condição de contratado como o resto dos músicos.

Um dos espectadores da noite de estreia foi Moracy do Val, jornalista e empresário artístico, que publicou elogios a respeito das apresentações vistas no Ruth Escobar, em meia página do *Jornal da Tarde*. Algo extremamente incomum para artistas iniciantes, a vasta divulgação incitou a curiosidade do público, que lotou o teatro nas noites seguintes. “O contato com Moracy foi mais do que frutífero. Ele se tornou nosso empresário e nos propôs um roteiro de trabalho que incluía a negociação junto à gravadora de discos Continental, a qual posteriormente nos contratou e lançou nosso primeiro e mais conhecido disco (LP)” (em agosto de 1973) (CONRAD, 2013, p. 51).

O grupo alcançou notoriedade rapidamente, possuindo uma rotina de apresentações e entrevistas quase diárias. Na época eram presença confirmada em programas jovens como “Mixturasom”, “Papo pop” e “Band 13”, das emissoras Record e Bandeirantes. Esses programas lançaram artistas que contribuiriam muito para a cena brasileira, como Belchior, Simone e a banda Joelho de Porco.

Já profundamente influenciados pela atitude antropofágica do movimento Tropicalista que os havia precedido, as influências musicais brasileiras e estrangeiras não foram apenas reproduzidas por Secos & Molhados, mas sim devoradas e transformadas em novas sonoridades e estéticas. “Quatro cabeças, quatro músicos prontos para serem degustados por um público diverso, variado” (CONRAD, 2013, p. 63)

Figura 1 – Capa do primeiro álbum (1973) de Secos & Molhados (Ney Matogrosso, João Ricardo, Gerson Conrad e Marcelo Frias).



Fonte: divulgação; foto de Antônio Carlos Rodrigues.

O primeiro álbum do grupo foi gravado ao fim do mês de maio de 1973, no estúdio Prova, ao longo de apenas 15 dias. O disco foi rodado em quatro canais e possui 13 faixas. Todos os arranjos eram de autoria da banda, exceto uma faixa, na qual o trio contou com a participação de Zé Rodrix, que também tocou piano, ocarina e sintetizador na faixa “Fala”. O uso do sintetizador era algo extremamente audacioso e inovador à época e remetia diretamente à sonoridade do *rock and roll* americano dos anos 1960, de notas distorcidas e psicodélicas.

Naquele ano, Secos & Molhados deu a largada em um banquete antropofágico, simbólica e despretensiosamente oferecido na capa de seu álbum. A presença das guitarras elétricas brincava com a base da música tradicional portuguesa em “O Vira” e são definitivamente o instrumento em destaque em “Assim Assado” e “Mulher Barriguda”. Referências ao *blues* dão o tom através de linhas de baixo em “Amor” e “Primavera nos dentes”. Elementos da música brasileira e latina também permeiam todo o álbum, além de inserções intertextuais da literatura.

Entretanto, Secos & Molhados não absorveu de maneira simplista as guitarras do *rock and roll* americano, ou os baixos do *blues* de New Orleans, ou mesmo os violões portugueses e o ritmo latino. Antes sim, empreende a Revolução Caraíba idealizada por Oswald de

Andrade² e mistura sua língua de nativo brasileiro com a do estrangeiro recém-chegado, criando uma nova linguagem.

2.5 A explosão da supernova

No lançamento do LP com o mesmo nome da banda, a gravadora Continental faz uma parca produção de 1.500 discos. Essa leva, entretanto, esgotou-se em pouquíssimo tempo. Além disso, o grupo ganhou projeção nacional ao participar das primeiras edições do “Fantástico”, programa da Rede Globo (primeira rede televisiva com permissão do governo militar para difusão em todo o país). Secos & Molhados também fez aparições constantes no programa do Chacrinha, principalmente após ganharem os discos de ouro (50 mil exemplares vendidos), platina (100 mil) e diamante (500 mil). Essa crescente de vendas aconteceu em apenas três semanas.

O sucesso, entretanto, estremeceu as relações de trabalho. A solução foi criar a “SPPS Produções Artísticas Ltda”, que representava o produto Secos & Molhados. Havia uma divisão equitativa, com 25% dos ganhos para cada integrante da empresa (Moracy, João, Gerson e Ney). A empresa teve sede e cerca de 17 funcionários, entre músicos, camareiras e assessores de imprensa. Em certo ponto, o pai de João Ricardo, João Apolinário passou a auxiliar na administração do pequeno império.

Depois da Jovem Guarda, fase de sucessos intensos e rápidos, o Secos & Molhados foi o primeiro fenômeno de vendagem e fama em um curto período de tempo (CONRAD, 2013). Em fevereiro de 1974, o grupo reuniu mais de 20 mil pessoas dentro e fora do Maracanãzinho. Ademais, os fãs da banda tinham a heterogeneidade da massa que o acolheu como ídolo. Tal fenômeno foi registrado pela imprensa da época, ao narrar a apresentação de lotação esgotada do grupo do Teatro Itália, em São Paulo:

As longas filas e a intensa expectativa da plateia, predominantemente jovem com infiltração de crianças e casais maduros, mas curiosamente bem comportados nos trajes e atitudes, lembrava aqueles momentos em que um certo clima parece prenunciar a ocorrência de um fenômeno, como aconteceu com algumas apresentações de Caetano, Gil e, sobretudo com o show Fa-tal, de Gal Costa, ali mesmo naquele teatro quente, sem conforto e segurança. (JORNAL DO BRASIL *apud* CONRAD, 2013, p. 78)

² ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismobrasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

Apesar do sucesso, na primeira metade do ano de 1974, a sociedade com o empresário Moracy do Val se desfez após conflitos e confrontos administrativos entre ele e João Apolinário, pai de João Ricardo. Concomitantemente, o grupo preparava-se para sua primeira viagem internacional, que acabou sendo cancelada junto com todos os contratos de Moracy. Dessa maneira, o Secos & Molhados teve apenas uma breve estadia na Cidade do México.

Em agosto de 1974, é gravado o segundo disco. Já com a tecnologia de uma mesa de mixagem de oito canais, o álbum obtém melhor acabamento técnico. Suas 13 canções são gravadas no Estúdio Sonima, em junho de 1974. A capa de fundo escuro e com o rosto dos três componentes a olhar profundamente a quem os encara já mostra-se antagônica a do primeiro disco (o banquete musical, antropofágico, colorido e festivo de autoria do fotógrafo Antônio Carlos Rodrigues). Com melodias mais acústicas e menos ousadas que o primeiro, o álbum é também homônio e, por isso, conhecido como “Secos & Molhados II”. Os ritmos latinos e o uso da língua espanhola temperam a mesma fórmula de poemas musicados, como “Não, não digas nada”, de Fernando Pessoa. Além disso, a característica antropofágica permanece no caldeirão de ritmos e instrumentos que foram uma das marcas da sonoridade do grupo.

Figura 2 – Capa do segundo álbum (1974) de Secos & Molhados (João Ricardo, Ney Matogrosso e Gerson Conrad).



O grupo desenvolveu empatia direta com o público: suas canções de embalagem pop e conteúdo erudito, o visual e a sonoridade incomuns foram a fórmula para se relacionar com uma gama enorme e heterogênea de fãs. Entretanto, após divergências contratuais entre os

integrantes, o último compromisso do grupo foi a gravação do programa “Fantástico”, da Rede Globo. A aparição marcaria o lançamento do segundo e último LP, mas foi também o anúncio, em tom melancólico, do fim do grupo na voz de Sérgio Chapelin. “Secos & Molhados foi [...] um divisor de águas na história artística e mercadológica no mundo dos discos e dos espetáculos.” (CONRAD, 2013, p. 132).

3 NO CENTRO DA PRÓPRIA ENGRENAGEM

Este capítulo dedica-se a resgatar teoricamente as engrenagens micro e macropolíticas, as quais Deleuze e Guattari denominaram como agenciamentos moleculares e agenciamentos molares, respectivamente, com o objetivo de facilitar a análise da guerrilha estética de Secos & Molhados, assim como a reflexão acerca de sua inserção na indústria cultural como fenômeno da cultura de massas.

3.1. Agenciamentos molares e moleculares

Primeiramente, para uma melhor compreensão do conceito de agenciamento, é interessante traçar um mapa que nos permita visualizar seus componentes. Em seu eixo horizontal, o agenciamento comporta dois segmentos: de um lado, os agenciamentos maquínicos (de conteúdo); de outro, os coletivos de enunciação (de expressão). Cruzando esse eixo na linha vertical, há, ao mesmo tempo, lados territoriais ou reterritorializados e outros desterritorializados. Enquanto os primeiros estabilizam o agenciamento, os demais o movimentam e impõem. O desenho composto a partir da combinação de elementos traçado nesses eixos pode determinar o agenciamento como molar, ou seja, de ordem macropolítica, ou molecular, micropolítica.

Os agenciamentos considerados molares são os definidos por códigos caracterizados por sua forma estável e funcionamento regrado, ou seja, que podem ser reproduzidos e repetidos. Além disso, o agenciamento macropolítico tem tendência a dividir, de maneira preestabelecida o campo do desejo, enquanto que os agenciamentos moleculares representam a existência de irregularidade. Em outras palavras, mesmo condicionado a executar as formas socialmente aceitas do agenciamento molar, ele elabora (mesmo que de maneira involuntária) agenciamentos próprios que decodificam e fogem ao agenciamento estratificado (ZOURABICHVILI, 2004). Partindo dessa premissa, podemos considerar a estética de guerrilha de Secos & Molhados como resultado de agenciamentos moleculares empreendidos pelo grupo de modo a desterritorializar a performance e as expressões de gênero e criar algo único no campo do agenciamento do desejo.

Nesse ponto, é interessante retomarmos a ideia de subjetividade, como cunhada por Guattari, para melhor compreender o processo de agenciamento e os intercruzamentos molares e moleculares, assim como o papel do agente em tal sistemática. A subjetividade

consiste em uma matéria-prima mutante que pode gerar experimentos e maneiras diferentes de se perceber o mundo. Seus diferentes componentes e os encontros promovidos entre eles possibilitam engendrar conexões inesperadas e inovadoras. O indivíduo, por sua vez, existe na condição de terminal, ou seja, ocupa a posição de consumidor de subjetividade, absorvendo seus sistemas de representação. Sobre o que Guattari entende por indivíduo, é importante pontuar que

[...] a diferença não é absolutamente entre o social e o individual (ou interindividual), mas entre o campo molar das representações, sejam elas coletivas ou individuais, e o campo molecular das crenças e dos desejos, onde a distinção entre o social e o indivíduo perde todo sentido, uma vez que os fluxos não são mais atribuíveis a indivíduos do que sobrecodificáveis por significantes coletivos. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 98).

Nunca há um sujeito preexistente, no sentido de que o devir singular de alguém concerne o direito de todos. O indivíduo só se constitui ao se agenciar, pois seu campo de experiência compõe-se de padrões de comportamento e de pensar pré-moldadas socialmente (ZOURABICHVILI, 2004). Ademais, os indivíduos são fabricados pelo sistema capitalista em vistas de corresponder às demandas de seu modo de produção. Assim, a ideia de grupos de indivíduos, como as famílias, por exemplo, é produzida para as necessidades do sistema capitalista. “Um grupo, uma classe, não são constituídos por indivíduos; é a aplicação redutora das relações de produção capitalista sobre o campo social do desejo que produz um fluxo de indivíduos decodificados como condição para a captação de força de trabalho” (GUATTARI, 1985, p. 23).

A maneira como os sistemas de representação são absorvidos pode oscilar entre dois extremos: “[...] uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo [...] singularização” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 42). Portanto, os processos de singularização são mecanismos que boicotam a interiorização dos agenciamentos molares, algo que pode levar à afirmação particular de valores, independente de fatores externos impostos.

O traço comum entre os diferentes processos de singularização é um devir diferencial que recusa a subjetivação capitalística. Isso se sente por um calor nas relações, por determinada maneira de desejar, por uma afirmação positiva da criatividade, por uma vontade de amar, por uma vontade de simplesmente viver ou sobreviver, pela multiplicidade dessas vontades. É preciso abrir espaço para que isso aconteça. O desejo só pode ser vivido em vetores da singularidade. (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 56)

Para Guattari (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 130), “toda problemática micropolítica consistiria, exatamente, em tentar agenciar os processos de singularidade no próprio nível de onde eles emergem”. A problemática da micropolítica não se encontra no nível da representação (como a macropolítica), mas sim no nível da produção de subjetividade, que são as diferentes maneiras de percepção do mundo, assim como os diferentes tipos de expressão/enunciação, tanto na linguagem quanto em outras ordens semióticas. “Todos os fenômenos importantes da atualidade envolvem dimensões do desejo e da subjetividade” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 36).

Nesse contexto, a micropolítica processual é garantida tanto na invenção de seus modos de referência quanto na de sua práxis. “Invenção que permita elucidar um campo de subjetivação e, ao mesmo tempo, intervir efetivamente nesse campo, tanto em seu interior como em suas relações com o exterior” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 38). Nesse sentido, compreendemos que a singularização extrapola as batalhas sociais nos campos econômico e político. Ou seja, a micropolítica, enquanto movimento social renovado (em comparação com os movimentos institucionalizados de característica molar), não é somente uma resistência ao *status quo*, ao processo de serialização e padronização da subjetividade, mas também a tentativa de fabricar modos de subjetivação singularizados – originais.

A estética de Secos & Molhados é de guerrilha (uma guerra caracterizada por ações de inquietação) pois se enquadra no que Guattari determinou como micropolítica. Isso quer dizer que o grupo produziu uma série inteiramente nova de agenciamentos moleculares ligados à resistência a uma realidade externa – a Ditadura Militar, caracterizada pela repressão e censura a tudo que fugisse da moral e dos bons costumes defendidos pelas classes dominantes da época. Mas, além disso, o grupo soube promover reapropriações da subjetividade ligada ao capitalismo mundial integrado, expresso nas padronizações de uma cultura de massa (como discutiremos nos capítulos a seguir). O capitalismo teme os movimentos de massa; por essa razão, age de maneira infiltrada no meio da sua subjetividade e visão de mundo. Dissimulado, ele busca fundar-se em sistemas automáticos de regulação. “É o papel que é destinado ao Estado e aos mecanismos de contratualização entre os ‘parceiros sociais’, aos Equipamentos Coletivos e aos meios de comunicação de massa” (GUATTARI, 1985, p. 186). Por, ainda assim, ter-se valido de tal sistema e, nele ambientado, ter fundado processos de singularidade revolucionários, Secos & Molhados é exemplo de micropolítica de resistência nascida de um sistema molar.

Sobre as reapropriações da cultura de massa, enquanto instância molar, e a produção de novas singularidades enquanto ação molecular, é importante clarificar à luz de Deleuze e Guattari (1996): “Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma molar e outra molecular” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 90). A evolução da divisão social de trabalho é um grande exemplo disso, pois provocou o desenvolvimento de conjuntos produtivos gigantescos que, por sua vez, acarretaram uma molecularização progressivamente acentuada dos elementos humanos. “Em contrapartida ao fato de terem explodido as territorialidades humanas tradicionais, as forças produtivas estão hoje aptas para liberar a energia ‘molecular’ do desejo” (GUATTARI, 1985, p. 181).

Além disso, tais segmentaridades não se diferenciam simplesmente por suas dimensões (seus tamanhos). Mesmo que o molecular opere na ordem do detalhe, não significa que tenha menos abrangência que o molar no campo social. Para os autores, “o molar e o molecular não se distinguem somente pelo tamanho, escala ou dimensão, mas pela natureza do sistema de referência considerado” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 95) e, ainda de acordo com eles, “o molecular, a microeconomia, a micropolítica, não se define no que lhe concerne pela pequenez de seus elementos, mas pela natureza de sua ‘massa’ – o fluxo de quanta, por sua diferença em relação à linha de segmentos molar” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 96). Ou seja, o que os diferencia é sua natureza, não sua relevância e interferência no campo social. Dessa maneira, molar e molecular “estabelecem entre si uma diferença ontológica e se sobrepõem continuamente um ao outro na semiose” (SILVA; ARAUJO, 2013, p. 11).

Tal sobreposição ocorre na alternância desses dois tipos de agenciamento, do que deriva a criação de suas intersecções. Isso ocorre na medida em que todo agenciamento molar é afetado por algum nível de desequilíbrio, uma vez que remete, em última instância, ao campo de desejo sobre o qual se constitui, mas isso significa não uma oscilação entre polos. “Ao contrário da relação significante-significado, tida como derivada, a expressão refere-se ao conteúdo sem, com isso, descrevê-lo nem representa-lo: ela ‘intervém’ nele [...]” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 10).

O desejo, segundo Deleuze e Guattari (1996), é sempre fruto do agenciamento. Não existe pulsão em seu interior, apenas agenciamentos. Além disso, o desejo também é fluxo e intensidade. “O desejo desconhece a morte, a negação, e o principal efeito do grande fantoche familiarista é fazê-lo rir. Estando a negação sempre vinculada à posição de um sujeito, de um

objeto e de um referente, o desejo como pura positividade intensiva contorna os sujeitos e os objetos” (GUATTARI, 1985, p. 31). Compreendemos que a ideia de micropolítica do desejo significa, outrossim, um questionamento radical dos movimentos de massa nos quais operam indivíduos serializados. Isso decorre da necessidade de conectar uma infinidade de desejos moleculares, pois um enunciado individual obtém alcance somente no momento em que encontra conjunção com agenciamentos coletivos que já estejam em real funcionamento.

Para uma melhor compreensão, podemos traçar um paralelo com maio de 1968, quando

a manifestação local e singular do desejo de pequenos grupos encontrou ressonância em uma multiplicidade de desejos reprimidos, isolados uns dos outros, esmagados pelas formas dominantes de expressão e de representação. Em tal situação, não se está mais em presença de uma unidade ideal, representando e mediando interesses múltiplos, mas de uma multiplicidade equívoca de desejo, cujo processo secreta seus próprios sistemas de referência e de regulação. (GUATTARI, 1985, p. 177).

Tal conexão de múltipla e diversa gama de desejos moleculares pode acarretar ondas de comoção em grandes escalas, num verdadeiro efeito de “bola de neve”. Nesse contexto, essa massa heterogênea é acometida por agenciamentos coletivos de enunciação, produzindo seus próprios meios de expressão, com o engendramento de gírias e linguagem característica, podendo, inclusive, desenvolver uma língua especial ou mesmo o retorno de uma língua antiga. “Para eles [os agenciamentos], trabalhar os fluxos semióticos, os fluxos materiais e os fluxos sociais são uma só coisa” (GUATTARI, 1985, p. 178).

Guattari (1985) defende, por fim, que o papel de uma micropolítica do desejo é recusar-se a abrigar ou deixar estabelecer-se o fascismo, seja qual for a escala em que ele se manifeste. A guerrilha estética de Secos & Molhados, que analisaremos no capítulo final deste trabalho, percorre essa premissa, assim como o “novo paradigma estético” cunhado pelo filósofo, através do qual desejamos elucidar a interconexão e indissociabilidade de estética, ética e política.

3.2 Estética, ética e política indissociáveis

A arte despreendida da religião e suas práticas surge tardiamente na história do Ocidente. Da mesma maneira, o casamento, as trocas econômicas e as relações sociais como um todo não se discerniam claramente dos agenciamentos territorializados de enunciação (os Deuses, a religião, os mitos e as demais crenças vigentes). Tal interpenetração entre as atividades sociais deixava pouco lugar para uma esfera estética específica e independente de

outras instâncias como a econômica, social, religiosa, política, etc. Para Guattari (2006), a evolução desse contexto é a sua desterritorialização. Isso significa um desprendimento das relações sociais e políticas de ideias como a de Deus, por exemplo.

Ainda no caso específico da arte, o autor defende que a “[...] finitude material sensível torna-se um suporte de uma produção de afetos e de perceptos que tenderá cada vez mais a se excentrar em relação aos quadros e coordenadas pré-formadas” (GUATTARI, 2006, p. 129), ou seja, os registros materiais da arte, com o passar do tempo, descolam-se de seus agenciamentos territorializados iniciais e ganham novos valores. Em razão dos agenciamentos territorializados de enunciação não constituem uma etapa histórica particular, “o metabolismo do infinito, próprio a cada agenciamento, não se fixa de uma vez por todas” (GUATTARI, 2006, p. 130). Entretanto, vale pontuar que é possível ainda encontrar aspectos desse tipo de subjetividade transindividual nas sociedades capitalísticas desenvolvidas, como no mundo da primeira infância, da loucura, da paixão e, justamente, na própria criação artística. Contudo,

[o] choque incessante do movimento da arte com os papéis estabelecidos (...), sua propensão a renovar suas matérias de expressão e a estrutura ontológica dos perceptos e dos afetos que ele promove, operam se não uma contaminação direta de outros campos, no mínimo o realce e a reavaliação das dimensões criativas que os atravessam a todos. (GUATTARI, 2006, p. 135).

A arte, por consequência, leva a criação a seu ponto extremo, no qual a capacidade de invenção e ineditismo se dá através do engendramento de coordenadas mutantes de agenciamentos. Isso significa que, sejam quais forem as disputas políticas e as reviravoltas da história, a criatividade social “está sendo chamada a expropriar os antigos enquadramentos ideológicos rígidos” (GUATTARI, 2006, p. 136), especialmente os que conferem poder ao Estado e que fazem do mercado capitalístico a sua religião. Esse é o novo paradigma estético proposto por Félix Guattari, que o caracteriza como um processo que “trabalha com os paradigmas científicos e é por eles trabalhado” (*apud* GUATTARI, 2006, p. 136).

O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada, em inflexão de estado de coisas, em bifurcação para além de esquemas pré-estabelecidos e aqui, mais uma vez, em consideração do destino da alteridade em suas modalidades extremas. Mas essa escolha ética não mais emana de uma enunciação transcendente, de um código de lei ou de um deus único e todo-poderoso. A própria gênese da enunciação encontra-se tomada pelo movimento de criação processual. (GUATTARI, 2006, p. 137).

A estética, então, apresenta-se indissociável da ética, pois o criador ou agenciamento coletivo responsável por sua existência tem sempre responsabilidade por aquilo que

desenvolve. Guattari justifica essa responsabilidade frisando a posição de interferência de todos aqueles no papel de criadores nas instâncias psíquicas individuais e coletivas (por meio de educação, saúde, cultura, esporte, arte, mídia, moda, etc.).

Ainda sobre o novo paradigma estético, há, da mesma maneira, sua indissociabilidade da política. Para Guattari é essencial que, junto da estética, sejam organizadas novas “solidariedades” como práticas micropolíticas e microssociais. Seu objetivo seria que sua função fosse trabalhar para “a humanidade e não mais para um simples reequilíbrio permanente do Universo das semióticas capitalísticas” (GUATTARI, 2008, p. 35). Essa mesma perspectiva ético-política do paradigma estético atravessa outras questões, como o racismo, o machismo (na perspectiva de falocentrismo que aborda Guattari), os péssimos legados de um urbanismo inconsequente que se pretendia moderno, a criação artística liberta do mercado, etc. “Tal problemática, no fim das contas, é a da produção de existência humana em novos contextos históricos”(GUATTARI, 2008, p. 15). No capítulo seguinte, investigaremos, justamente, os agenciamentos molares da indústria cultural à época da Ditadura Militar brasileira e sua indissociabilidade da arte de Secos & Molhados.

4 CONSCIÊNCIA PARA TER CORAGEM

Para Edgar Morin (1981), a cultura, assim como seus conteúdos e produtos, está sujeita a modificações de acordo com o tipo de interferência imposta pelo Estado e pela indústria. A partir do caráter libertário ou autoritário da intervenção, essa influência pode ser positiva, através da orientação e politização, ou negativa, através da censura e do controle. Nesse sentido, as décadas de 1960 e 1970 foram determinantes política e culturalmente para o Brasil. Durante esse período, a indústria cultural deu um salto de desenvolvimento, muito em decorrência de incentivos da Ditadura Militar então instaurada. Desejamos, neste capítulo, compilar informações que auxiliem na reflexão posterior, à luz das problematizações teóricas de Adorno e Horkheimer (1985) e Morin (1981), acerca da inserção de Secos & Molhados na indústria cultural e sua existência enquanto fenômeno da cultura de massas.

4.1 Louvor ao ritmo do aço

Adorno e Horkheimer (1985) denunciam o poder de homogeneização da indústria cultural, no qual “até mesmo as manifestações estéticas de tendências políticas opostas entoam o mesmo louvor ao ritmo do aço” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113). Os festivais da canção dos anos 1960, por exemplo, além de terem sido palco de disputas musicais e políticas, nortearam a produção, o consumo, a linguagem e até os valores em torno da qualidade da música popular brasileira. A década de 1970, por sua vez, além de marco transitório entre os festivais e a formalização da música pop dos anos 1980, possui características importantes para o processo de consolidação da indústria fonográfica, além da presença mais marcante de multinacionais, a implantação da transmissão de televisão em rede nacional e a própria televisão em cores.

Ademais, foi também a partir da tomada de poder pelos militares que pesados incentivos foram dados no sentido de unificação do País, principalmente através da televisão. Uma série de incrementos são implementados na produção interna e o País passa a ser abastecido por aparelhos televisores de menor custo frente aos importados. “Os índices mostram que, enquanto em 1950 o número de televisores era de 200, em 1970 atinge 4.584.000” (SILVA, 2012, p. 111). Além disso, uma iniciativa governamental passa a estimular a disseminação do veículo nas camadas populares: a linha de crédito. Dessa maneira, o eletrodoméstico poderia ser parcelado em 12, 24 ou até 36 vezes. Tal iniciativa foi determinante para a transformação da televisão em uma realidade de massa (SILVA, 2012).

Nesse contexto, é importante ressaltar que, “o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 113), ou seja, o crescimento técnico é o desenvolvimento da dominação, assim como reforço para os dominadores. Como mostram os números, os incentivos governamentais foram essenciais ao crescimento da televisão no País, o que reforça a ideia de que os militares tenham percebido a importância que ela poderia ter na propagação de suas ideologias e para seu ideal unificador.

A partir de 1965, passa a ser difundida de maneira mais determinante a sigla MPB (música popular brasileira) que, a princípio, foi utilizada em referência à música brasileira de origem universitária com influência direta da Bossa Nova. Essa “vertente de nossa canção popular [...] conseguiu fundir o apelo comercial (fator altamente benéfico para a indústria fonográfica brasileira, também em plena ascensão) e o engajamento político dos compositores de protesto” (SILVA, 2007, p. 66-67).

Tal renovação na cena musical brasileira era, em parte, advinda da necessidade da televisão segmentar seu público espectador para poder montar sua programação de maneira lucrativa. Por essa razão, a canção engajada e “a consolidação de um estilo interpretativo mais dinâmico e irreverente foram os elementos-chave para a viabilidade deste processo” (SILVA, 2007, p. 70). Para Adorno e Horkheimer, essa renovação dos produtos culturais faz parte do sistema de retroalimentação que caracteriza a indústria cultural, na qual “os talentos já pertencem à indústria muito antes de serem apresentados por ela [...]. A atitude do público que, pretensamente e de fato, favorece o sistema da indústria cultural é uma parte do sistema, não sua desculpa” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 115). Prova disso foi a chamada “Era dos Festivais”, na década de 1960, que consolidou esse estilo de performance e definhar-se, anos depois, devido a mudanças da própria indústria televisual. Além disso, a necessidade de categorização da programação televisiva tem menos a ver com o conteúdo em si e mais com a computação e organização estatística dos consumidores. Em outras palavras, os variados programas temáticos de música brasileira que estavam para surgir segmentavam os espectadores, buscando facilitar a sua categorização comercial. Assim, “para todos algo está previsto; para que ninguém escape, as distinções são acentuadas e difundidas” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 116).

A Jovem Guarda havia sido uma iniciativa, em parte publicitária, que desejava pegar carona na *beatlemania* que tomava conta do Ocidente e se apresentava como um movimento voltado para um entretenimento consumista.

Uma ideia audaciosa da nova agência de publicidade de João Carlos Magaldi, Carlito Maia e Carlos Prosperi que acompanhavam (...) a revolução dos Beatles e do rock na Inglaterra e nos Estados Unidos, a vertiginosa transformação no comportamento dos jovens e sua crescente influência na sociedade e no mercado consumidor. (MOTTA, 2000, p. 94).

A publicidade, de acordo com Adorno e Horkheimer (1985), tem como função orientar o consumidor de acordo com o mercado e facilitar suas escolhas. Nesse sentido, os planos de Magaldi, Maia & Prosperi eram ambiciosos: transformar os artistas da dita "música jovem", em grandes ídolos nacionais, fabricar e comercializar tudo que pudesse ser criado com a marca Jovem Guarda, "[...] como Carlos Lyra e Ronaldo Bôscoli pensaram um dia em fazer com a Bossa Nova" (MOTTA, 2000, p. 95).

Em 1966, durante o segundo Festival da Canção, "Disparada", de Geraldo Vandré e Théo de Barros, e "A banda", de Chico Buarque de Hollanda, travaram batalha significativa. A disputa expressava uma dualidade característica da MPB dos anos 1960, em que músicos, imersos na lógica da indústria cultural, eram alçados à categoria de grandes artistas pop ao mesmo tempo que levantavam bandeiras de engajamento político. Tal imersão advém, conforme Adorno, da violência da sociedade industrial, na qual seus produtos são consumidos distraidamente até mesmo pelos contestadores mais alertas

Adorno e Horkheimer defendem que "em toda obra de arte, o estilo é uma promessa." (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 122), pois a necessidade de categorização e enquadramento vem da indústria cultural, responsável por descaracterizar a obra de arte. Os grandes artistas, na verdade, são aqueles que não encarnam o estilo de maneira íntegra e perfeita, mas sim engendram reinvenções em suas lógicas. Nesse sentido, a Tropicália rompeu conceitual e molecularmente com a indústria cultural (ainda que imersa em sua lógica comercial), ao negar rótulos e alimentar-se, antropofagicamente, de tudo que havia disponível na gama de estilos brasileiros. O público, por sua vez, também vivencia, até certo ponto, uma nova sensibilidade "disseminada entre jovens marcados pela expansão das comunicações e do consumo. Capta o tempo urbano como o espaço de uma vida leve e descontraída, sensibilidade à flor da pele" (FAVARETTO *apud* SILVA, 2007, p. 141).

A vencedora do festival de 1968 foi "São, São Paulo, meu amor", do tropicalista Tom Zé, interpretada por ele e pelos Mutantes. Entretanto, a canção mais impactante foi "Divino Maravilhoso", de Gil e Caetano, cantada por Gal Costa, que recebeu o terceiro lugar. O título da canção foi, também, o nome dado ao programa comandado pela dupla de baianos (Gil e Caetano) na TV Tupi, que foi ao ar em outubro do mesmo ano. O show era produzido por

Antônio Abujamra e a direção de imagens era de Cassiano Gabus Mendes. Além disso, Gal Costa, Tom Zé, Nara Leão, Torquato Neto, Jorge Ben, Paulinho da Viola, Jards Macalé, Juca Chaves, Cyro Monteiro eram presenças confirmadas.

Nele a dupla [Gilberto Gil e Caetano Veloso] radicalizou ainda mais sua proposta tropicalista provocando direita e esquerda. No último programa exibido, que foi ao ar pouco antes do Natal do mesmo ano, Caetano cantava “Boas Festas, de Assis Valente, com um revólver na cabeça. Após o Natal, Gil e Caetano foram presos. (MOTTA, 2000, p. 186).

O mês de dezembro de 1968 trouxe a promulgação do Ato Institucional número 5 (AI-5). Os atos institucionais foram decretos criados no período de 1964 a 1969 e funcionavam como mecanismos de legalização das ações políticas dos militares. Sob o pretexto de combater a subversão e manter a ordem nacional, foram, ao todo, 17 atos institucionais. O de número 5 suspendia o direito dos civis a *habeas corpus*, além de conceder poderes plenos às polícias de todo o País, instaurando, nas palavras de Caetano Veloso (*apud* SILVA, 2007, p. 167) “um regime [...] truculento que fez, em retrospecto, os primeiros quatro anos que passáramos sob os militares parecerem razoáveis e amenos”.

O AI-5, também chamado de “segundo golpe”, instaura, de maneira definitiva, a repressão política militar. Com isso, o Estado busca assegurar o dito “milagre econômico brasileiro”, pois, com as revoltas populares contidas, o País torna-se extramamente atraente ao capital internacional. Além disso, um clima de ufanismo toma conta de um país maravilhado com a construção de grandes obras e estradas. No campo cultural, a censura se apresenta mais violenta do que nunca. Entretanto,

[...] o campo da música popular na década de 1970 conseguiu trabalhar, num jogo dialético e tenso, os vetores da experimentação e da criação dentro de um contexto de controle, de consolidação da organização capitalista, de presença de empresas multinacionais e de forte censura política e moral. (VARGAS, 2010, p. 2).

Isso também decorre na necessidade da indústria cultural de abrigar “[...] um eletrodo negativo para funcionar positivamente. Esse eletrodo negativo vem de uma certa liberdade no seio das estruturas rígidas” (MORIN, 1981, p. 19). João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso souberam usar desta liberdade e são exemplos de uma verdadeira intencionalidade criativa e experimentalista em meio à engrenagem da indústria cultural (em plena ascensão no Brasil através do estímulo da ditadura dos militares).

De acordo com Morin (1981), a produção cultural cria o público de massa, o público universal, mas além disso (e apesar disso), também é determinada pelo próprio mercado e pelo universo capitalista, sobre o qual é importante resgatar o conceito de capitalismo mundial

e integrado, caracterizado por Felix Guattari. O CMI é desterritorializante, ou seja, recompõe-se permanentemente diante de crises e mudanças sociais – “[...] não respeita mais os modos de vida tradicional do que os modos de organização social dos conjuntos nacionais que parecem estar melhor estabelecidos” (GUATTARI, 1985, p. 211). Assim, de modo a manter-se vigente e legitimizado, “dança conforme a música”. Essa adequação e integração diz respeito tanto às estruturas de produção quanto às formações de poder.

As componentes semióticas do capital funcionam sempre com um duplo registro: (...) o capital é muito mais que uma simples categoria econômica relativa à circulação dos bens e à acumulação dos meios econômicos. É antes categoria semiótica que se refere ao conjunto dos níveis da produção e ao conjunto dos níveis de estratificação dos poderes. (GUATTARI, 1985, p. 213).

Morin (1981) complementa essa ideia quando estabelece a conexão direta entre o produto cultural e seu caráter industrial. Nessa relação seria impossível alcançar a autonomia estética. Por isso, o produto cultural não é “policionado, nem filtrado, nem estruturado pela arte” (MORIN, 1981, p. 8), mas sim programado pelos signos do diagramatismo do capital, que o modelam de acordo com os interesses da indústria.

Ademais, no contexto da indústria cultural, é importante caracterizar a dialética entre o sistema de produção e as demandas dos consumidores. Essa relação é complexa, pois “o que chamamos de público é uma resultante econômica abstrata da lei de oferta e da procura (...) e, por outro [lado], os constrangimentos do Estado (censura) e as regras do sistema industrial capitalista pesam sobre o caráter mesmo desse diálogo” (MORIN, 1981, p. 38). Então, a cultura de massa é o resultado da dialética produção-consumo, inserida em uma dialética global que é a sociedade na sua totalidade. Essa configuração, “que vai do âmbito do cotidiano – através do consumo – ao nível da política – através da condição passiva e da subordinação reconhecida” (SILVA, 2012, p. 40), dá à cultura de massa grande importância diante das disputas de poder, pois se configura num importante artifício àqueles que desejam manter algum tipo de controle social sobre elas.

É importante levar em consideração que o campo social receptor dessa cultura não é homogêneo. Ou seja, por mais que o Estado, por exemplo, deseje fortalecer sua política através da transmissão de produtos culturais, é impossível prever a recepção de todas as camadas sociais. A difusão de produtos culturais, como discos e livros, não tem a mesma significação em meio às elites sociais, como formação, e na comunicação de massa, como animação cultural. Essa disparidade ocorre porque “a cultura não é apenas uma transmissão de informação cultural, uma transmissão de sistemas de modelização, mas é também uma

maneira de as elites capitalísticas exporem o que eu chamaria de um mercado geral de poder” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 27).

Quando falamos de animação cultural, referimo-nos ao entretenimento, pois a cultura de massa existe no âmbito do divertimento. Por esse motivo, também (e apesar de seus possíveis intercruzamentos) se diferencia da arte, se levarmos em consideração que esta última caracteriza-se pela liberdade expandida de criação do artista, se compararmos com o contexto de cerceamento da indústria cultural. Em razão disso, enquanto se viver em uma realidade social de classes (capitalista), a cultura de massa será indispensável, já que é a representação e também uma das mantenedoras dessa realidade.

O lazer moderno, entretanto, não se caracteriza apenas como acesso ao divertimento. O tempo livre para lazer é parte da organização do trabalho burocrático e industrial. O tempo de trabalho enquadrado em horários fixos, permanentes, independentes das estações, foi retraído sob o impulso dos movimentos sociais de ordem molar, como os sindicatos, e da força de uma economia que precisa reservar aos trabalhadores um tempo livre para o consumo de seus produtos.

A cultura de massa pode assim ser considerada como uma gigantesca ética do lazer. (...) O lazer não é apenas o pano de fundo no qual entramos conteúdos essenciais da vida e onde a aspiração à felicidade individual se torna exigência. Ele é, por si mesmo, ética cultural. O lazer não é apenas o quadro dos valores privados, ele é também um acabamento em si mesmo. (MORIN, 1981, p. 69).

Guattari (2010) conceitua a cultura em três níveis que coexistem e se engendram – a cultura-valor, a cultura alma-coletiva e a cultura-mercadoria. A cultura-valor é a que determina que existem espaços cultos e incultos, quem tem e quem não tem cultura. Junto com a ascensão da burguesia, ela vem substituir antigos sistemas de segregação da monarquia. Ao contrário dos berços reais e das cortes, é da posse de produtos culturais que a burguesia extrai sua legitimidade culta. A noção de cultura-valor também passa a ser aplicada de maneira a designar sistemas setoriais de valor, o que, aos poucos, leva à definição de cultura-alma, que consiste em isolar cada coletivo (os povos, as etnias, os grupos sociais) e atribuí-lo a denominação de “cultura”, ou seja, são as categorizações criadas pela antropologia e pela sociologia.

A cultura-mercadoria, por sua vez, não se trata de uma cultura *a priori*, mas de algo produzido, reproduzido e renovado constantemente. Nesse sentido é possível, inclusive, medir o nível de cultura em termos quantitativos. “Há grades muito elaboradas [...], nas quais se pode classificar os ‘níveis’ culturais das cidades, das categorias sociais, e assim por diante, em

função do índice, do número de livros produzidos, do número de filmes, do número de salas de uso cultural” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 25). Em outras palavras, “difunde-se cultura exatamente como Coca-cola, cigarros, carros ou qualquer outra coisa” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 23).

A produção dos meios de comunicação de massa, a produção da subjetividade capitalística gera uma cultura com vocação universal. [...] ela está totalmente disposta a tolerar territórios subjetivos que escapam relativamente a essa cultura geral. É preciso, para isso, tolerar margens, setores de cultura minoritária – subjetividades em que possamos nos reconhecer, nos resgatar entre nós numa orientação alheia a do Capitalismo Mundial Integrado. (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 26).

Essa prática, entretanto, não é apenas tolerância, mas também uma produção intencional de margens culturais, calculada para encorajar formas de cultura particularizadas com objetivo de que as pessoas se sintam em alguma espécie de território. Por essa razão, a industrialização da cultura não anulou o *modus operandi* da cultura-valor. “Atrás dessa falsa democracia da cultura continuam a se instaurar os mesmos sistemas de segregação a partir de uma categoria geral da cultura, de modo completamente subjacente” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 26).

Assim, os modos de produção do capital funcionam através de um controle de subjetivação, uma “cultura de equivalência” ou “sistemas de equivalência na esfera da cultura”, segundo Guattari (2010). Portanto, o capital funciona como complementação à cultura: o primeiro é responsável pela sujeição econômica, e o segundo pela sujeição subjetiva. Nesse contexto, a cultura de massa é elemento fundamental da produção de subjetividade do capitalismo.

Os indivíduos da cultura de massa relacionam-se uns com os outros de acordo com sistemas de submissão baseados em hierarquias. Esses sistemas não são explícitos, como nas sociedades arcaicas, mas dissimulados na lógica capitalista. Essa subjetividade social é produzida (de maneira inconsciente) e encontrada em todos os níveis de produção e de consumo. Esse poder não é apenas sobre os produtos culturais, mas também de chamá-los para si, como signo de distinção na relação social com as demais classes. Para Guattari (2010), entretanto, não há diferentes instâncias de cultura, a erudita e a popular, mas sim uma cultura capitalística existente em todos os campos de expressão semiótica: etnocêntrica (de visão preconceituosa e egocêntrica, que se autodefine como a melhor e a certa) e logocêntrica (baseada em um racionalismo, que centraliza a palavra e a razão). “Não há coisa mais horripilante do que fazer a apologia da cultura popular, ou da cultura proletária, ou sabe-se lá

o que do gênero. Há processos de singularização em práticas determinadas e há procedimentos de reapropriação, de recuperação, operados pelos diferentes sistemas capitalísticos” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 30).

Tudo que é produzido pela subjetivação capitalística se dá por sistemas de conexão direta entre as máquinas produtivas, as de controle social e a maneira que vemos e percebemos o mundo. “A produção de subjetividade constitui matéria-prima de toda e qualquer produção” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p. 36). Ou seja, o capital é produtor de semiotizações econômicas e sociais e a cultura é o equivalente geral para as produções de poder. As classes dominantes buscam, justamente, essa dupla mais-valia: a econômica, dada pelo dinheiro, e a de poder, fornecida pela cultura-valor.

Compreendendo a colocação de Adorno, que sentenciou a única possível sobrevivência artística através da integração à indústria e à cultura que analisamos nesse capítulo, Secos & Molhados configurou-se como grande fenômeno de massa. No subcapítulo seguinte avançaremos nessa reflexão.

4.2 Secos & Molhados como fenômeno da cultura de massa

Nos anos 1970, a música popular brasileira enveredava por diversas frentes dentro da indústria fonográfica: havia a MPB de origem universitária, os álbuns de trilha sonora de novelas (que afirmavam o crescimento da TV Globo), o samba de Martinho da Vila e Clara Nunes, os Novos Baianos, que uniram o *rock* com a tradicional Bossa Nova de João Gilberto, e Roberto Carlos, que soltara as amarras da Jovem Guarda vendendo milhões de discos com paradas românticas de grande sucesso (SILVA, 2007). O crescimento da indústria cultural no Brasil coincidiu com o auge da repressão militar, entre os anos de 1968 e 1971, quando a “indústria de material elétrico (na qual se incluem rádios, toca-discos e toca-fitas) cresce 13,9% [...]” (PAIANO *apud* VARGAS, 2010, p. 3-4). Dando prosseguimento a essa alta, nos anos seguintes, a indústria de discos cresceu 15%, mesmo com a crise do petróleo em 1974, que afetou consideravelmente o suprimento de matéria-prima para os discos. Uma sacada administrativa da Continental, a gravadora de Secos & Molhados, foi reciclar os antigos vinis encalhados nas prateleiras, utilizando-os como matéria-prima para os de alta vendagem. Além disso, à época, 21 das 25 prensas da Continental trabalhavam unicamente no primeiro LP de Secos & Molhados. “De um momento para o outro, o grupo representava 90% das vendas de todos os discos produzidos pela companhia, o que devia ser pensado como um fenômeno incalculável para qualquer executivo da indústria musical” (SILVA, 2007, p. 278).

Após o lançamento de seu primeiro LP homônimo, Secos & Molhados deu início a uma série de apresentações pelos lugares mais importantes do país. Após uma temporada de casa cheia no Teatro Itália, na capital de São Paulo, em setembro de 1973, o grupo teve experiência similar no Rio de Janeiro, quando o estabelecimento (Teatro Tereza Rachel), que comportava de 600 a 700 pessoas, recebeu cerca de 2 mil fãs, provocando tumulto nos arredores. “a intervenção de policiais militares foi necessária para conter o ímpeto do público e foi feito um show extra às 23 horas da última noite do grupo, 26 de novembro de 1973” (SILVA, 2007, p. 284).

A turnê foi retomada em janeiro de 1974 em mais uma temporada no Tereza Rachel. “O verão carioca não teria tido o mesmo sabor anárquico se aquelas apresentações (que tiveram a duração de um mês) não tivessem acontecido” (SILVA, 2007, p. 286). Dessa vez o assédio era ainda maior e outros procedimentos foram tomados para conter a avidez e o ímpeto do público: cordões de isolamento e ingressos que custavam 30 cruzados (um preço muito caro para a época) tinham a intenção de “qualificar” a audiência. Tudo isso para um grupo que chegava ao estrelato em menos de um ano e, além de tudo, ameaçava a liderança de Roberto Carlos nas vendas de discos.

Tal consagração perante o público culminou no histórico show do trio no ginásio do Maracanãzinho, em 23 de fevereiro de 1974 (que posteriormente também virou um álbum de ampla venda), o qual analisaremos trechos como *corpus* desta monografia. A apresentação bateu todos os recordes de bilheteria até aquele momento. Antes disso, apenas os festivais da canção, artistas internacionais e campeonatos esportivos haviam conseguido lotar os espaços destinados à plateia (SILVA, 2007). O público era completamente heterogêneo, como caracteriza Morare: “Unidas famílias a grupos mais desmunhecantes, passando pela juventude típica da Tijuca, por hippies, o vovô que levou o neto e pelo tio que fingiu que levou a sobrinha, mas que, tanto quanto ela, estava interessadíssimo em ver o que aconteceria [...]” (*apud* SILVA, 2007, p. 299).

Nesse contexto é importante pontuar a relevância da televisão. A transmissão em cores e em rede nacional também teve grande influência sobre a indústria fonográfica a partir do momento em que a sua programação (a telenovela, por exemplo) passa a ser o canal de relação entre os fãs e os artistas (lugar antes ocupado pelos festivais). Os critérios de consumo e a valorização também se modificam: “Se nos anos 1960 [...] os sinais de qualidade eram o engajamento ideológico, os perfis nacionais dos instrumentos [...], a partir da década seguinte, os interesses desse mercado capitalista em expansão se tornaram, em boa medida, mais determinantes” (VARGAS, 2010, p. 6).

A indústria televisiva e o mercado fonográfico caminhavam em paralelo. À medida que as casas brasileiras tinham mais aparelhos televisores, mais álbuns musicais compravam. Dessa maneira, o público dos programas musicais aumentava exponencialmente. “Por isso, é fundamental explicitar que a história da música popular brasileira, a partir de meados da década de 60, está definitivamente ligada à ascensão da indústria televisiva [...]” (SILVA, 2007, p. 60).

Durante as décadas de 1960-1980, era comum conjuntos musicais se apresentarem no programa do Chacrinha. Os Secos & Molhados fizeram aparições na grade de apresentações do programa, principalmente quando receberam os discos de ouro (50.000 exemplares vendidos), platina (100.000 exemplares) e diamante (500.000 exemplares). Por venderem um gigantesco número de LPs em tão curto espaço de tempo – que se resumiu a três semanas consecutivas – o grupo chegou a causar certa ‘ira’ no apresentador. Depois de duas aparições com o intervalo de apenas uma semana (por já terem superado os 100.000 exemplares), Chacrinha proibiu que o grupo fizesse outra apresentação quando atingiu novo recorde de vendas. (CONRAD, 2007, p. 72).

A modernização empreendida pelo Governo Militar, que pregava e perseguia o desenvolvimentismo também provocou um salto na indústria cultural.

A televisão passa a alcançar um nível de eficiência internacional, fornecendo valores e padrões para um “país que vai para a frente”. As artes plásticas sofrem um *boom* de mercado com os leilões e a bolsa de arte determinando sua produção que, ao transformar-se preponderantemente em rentável negócio, perde em muito sua vitalidade crítica e praticamente deixa de interessar aos setores da juventude universitária. Por sua vez, o teatro empresarial encontra um ótimo ambiente para as reluzentes e pasteurizadas superproduções e o cinema começa a assumir definitivamente sua maturidade industrial. Vinga, portanto, a ideologia da competência, do padrão técnico e dos esquemas internacionalmente consagrados pela indústria cultural. Muitos artistas e intelectuais, vivendo o clima de “vazio cultural” que alguns dizem marcar o momento, passam progressivamente a ser cooptados pelas agências estatais ligadas à área da cultura que são redinamizadas ou criadas a partir desse período. O Estado (...) passa agora a definir uma política cultural de financiamentos às manifestações de caráter nacional, tornando-se, aos poucos, o maior patrocinador da produção cultural viável em termos das novas exigências do mercado. (HOLLANDA *apud* SILVA, 2007, p. 223).

Também havia “forte presença da música norte-americana, por conta de gravadoras como CBS, RCA, Odeon, WEA, entre outras. Além disso, no início da década, surgiram com bastante sucesso artistas brasileiros que cantavam em inglês [...]” (VARGAS, 2010, p. 4). Eram os ditos “falsos gringos” que, além de cantar em inglês, muitas vezes assumiam personalidades através de nomes norte-americanos. Foi o caso de Fábio Júnior, por exemplo, que durante algum tempo se apresentou como Mark Davis. No caso da MPB, o mercado era mais restrito. Isso se dava tanto pelas ações da censura quanto pelas vendas pouco expressivas e facilmente superadas pelas ofertas americanas. Por outro lado, tal segmento tinha um público cativo entre intelectuais e universitários. Além disso, as gravadoras obtiam um

respaldo simbólico ao investir em artistas desse estilo. “A sigla MPB passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônimo de ‘bom gosto’, mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de ‘baixa qualidade’ pela crítica musical” (NAPOLITANO *apud* VARGAS, 2010, p. 6). Um “tributo à qualidade”, nas palavras de Adorno e Horkheimer (1981), praticado pelo mercado através do investimento em produtos que, nem sempre, tem utilidade comercial. No caso da Música Popular Brasileira, apesar de, historicamente, ter sido de grande rentabilidade para a indústria fonográfica, sofreu uma desvalorização considerável com a entrada dos enlatados americanos, comparando-se com a década anterior (1960).

Nesse contexto, podemos considerar que o grupo Secos & Molhados ocupou espaços em ambos os nichos, “tanto o mais popular, por conta do grande sucesso e da postura polêmica, como entre os ouvintes atentos aos aspectos inovadores presentes nas composições e nas apresentações ao vivo” (VARGAS, 2010, p. 6). Sobre isso, Adorno e Horkheimer ressaltam que, no contexto da indústria cultural, em que a imitação e homogeneização impõem-se sobre os produtos culturais, “quem resiste só pode sobreviver integrando-se” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123), ou seja, uma “rebeldia realista” torna-se a marca registrada de quem inova dentro da indústria, passando a “pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123). Por isso, é preciso pontos de convergência com o *status quo* em meio aos questionamentos da revolta. Assim, “a esfera pública da sociedade atual não admite nenhuma acusação perceptível em cujo tom os bons entendedores não vislumbrem a proeminência sob cujo signo o revoltado com eles se reconcilie” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 123).

Secos & Molhados foi o eletrodo negativo que, no período de apenas dois anos (entre o lançamento de seu primeiro álbum e o término do grupo, concomitante com o lançamento do segundo LP), conquistou um país inteiro unido pela recém-criada rede nacional de televisão e o fez com plena consciência de suas possibilidades mercadológicas, como demonstra a fala de João Ricardo:

É muito simples de se explicar isso. Todos os grupos que gravaram antes, na Continental [gravadora], não tinham a menor infra-estrutura, a menor visão das coisas, eram inseqüentes. Me cite um que eu falo dele, mesmo sem conhecê-lo. Eu até li uma matéria no próprio Opinião sobre os ‘herdeiros de Caetano’, que deixava claríssimo para mim o seguinte: meu caro, como herdeiro de Caetano, você não existe. Eu estou bem mais preocupado comigo do que com Caetano. (*apud* BAHIANA, 2006, p. 195).

Fundador e cabeça do grupo, João Ricardo também aponta a necessidade de reinvenção diante de outras iniciativas que precederam o grupo. Não bastava seguir o legado

de Caetano ou do Tropicalismo como um todo. A retroalimentação da indústria cultural exige renovação, mesmo que moldada por sua estrutura padronizante. Outras indústrias podem manter a mesma fórmula de produto durante toda a sua história, limitando-se a pequenas atualizações de tempos em tempos. A indústria cultural, por outro lado, precisa de unidades necessariamente individualizadas, apesar da possibilidade de utilização de algumas receitas padrão. Dessa maneira, a indústria cultural deve superar constantemente uma contradição fundamental entre suas estruturas burocráticas e a originalidade (individualidade e novidade) de seu produto. Então, apesar da padronização, em determinado momento precisa-se de mais, é necessário inventar. Para Félix Guattari (1985), o corpo macropolítico, em sua soberania dominadora, precisa manter canais abertos para que as forças moleculares disruptivas possam renovar sua solidez, animando-lhe com novos ares. São fissuras controladas no plano molar que possibilitam o desenvolvimento controlado de ondas moleculares. Essas fissuras que permitiram que uma proposta tão ousada visualmente vingasse em meio às estruturas rígidas do Regime Militar e, além disso, é nesse contexto que o sistema produtivo não chega a abafar a criação. Secos & Molhados teve a consciência de ser um fenômeno de massa e a coragem de, enquanto participante dessa cultura-mercadoria, tirar vantagem do sucesso e ousar o quanto fosse possível, como declarou Gerson Conrad (2013, p. 63): “Ousamos no conceito do novo de forma plena, sem medo. Pois se assim não fosse, não teríamos passado de mais um grupo entre tantos outros.”

“A contradição invenção-padronização é a contradição dinâmica da cultura de massa. É seu mecanismo de adaptação ao público e de adaptação do público a ela. É sua vitalidade” (MORIN, 1981, p. 19). O domínio e apropriação de tal contradição ficam claros em outra declaração de João Ricardo:

Eu não esqueço que vivo numa terra e numa realidade específica, mas ser ortodoxo no fato de pegar a bandeira da música popular brasileira e sair por aí é uma besteira, na minha opinião. Eu tenho de entrar nas regras do jogo, que já existem, e a partir delas tentar uma solução. (*apud* BAHIANA, 2006, p. 197).

Considerar a ética do lazer e a heterogeneidade do público é importante para compreender o enquadramento de Secos & Molhados nos mecanismos da cultura de massa. Por terem utilizado diversas referências em um mesmo produto cultural, mesmo sem poder prever como seria a receptividade, souberam como compor (em termos de sonoridade e visualidade) elementos que atingiram públicos diferentes, bem como, diante da realidade

repressora da Ditadura Militar, tinham a potencialidade de oferecer ao público uma válvula de escape aos seus desejos, em conformidade com a ética do lazer.

Além disso, é possível reconhecer em Secos & Molhados a existência de “uma clara intenção do grupo em atingir um público de origem mais massificada através do visual, da escolha de poemas de literatos consagrados e canções de forte efeito” (BAHIANA *apud* SILVA, 2007, p. 282-283). Nesse sentido, é importante pontuar a concepção de Edgar Morin (1981) no que diz respeito à cultura de massa. Para ele, não é uma manifestação isolada, mas sim resultado da “policultura”: “[...] a cultura de massa [...] constitui um corpo de símbolos, mitos e imagens concernentes à vida prática e à vida imaginária, um sistema de projeções e de identificações específicas” (MORIN, 1981, p. 6). Isso quer dizer que ela se enquadra como mais uma categoria na complexidade da sociedade pós-industrial – concorre com as demais formas culturais, mas não as anula. Morin também traz a ideia de que a cultura de massa não está totalmente privada da criação, pois faz adaptações na alta cultura para torná-la consumível pelo perfil da massa. Ademais, vários aspectos do sucesso do trio (sejam eles conectados com a linguagem musical ou com a estética visual) o caracterizam como um caso em que “[...] as estruturas que envolviam a canção massiva se adaptaram às novidades radicais desses artistas e às novas configurações do mercado fonográfico e das mídias (a televisão, por exemplo)” (VARGAS, 2010, p. 3).

Registrada principalmente no lazer moderno, como já abordamos, a cultura de massa pode se apresentar em diversos formatos (informações e jogos, por exemplo), mas, em particular, sob a formatação de espetáculo. A sua extensão televisionada, entretanto, é o progresso de “[...] uma concepção lúdica da vida” (MORIN, 1981, p. 70). Na configuração da vida cultural brasileira da década de 1970, a televisão tinha o importante papel de disseminar os produtos culturais para as massas. “O caso do S&M é exemplo de como foi possível o intento criativo e inovador usando os instrumentos e as possibilidades abertas pela imagem eletrônica e a divulgação massiva da televisão” (VARGAS, 2010, p. 8).

No caso de Secos & Molhados, é possível dizer que: “O molecular, como processo, pode nascer no macro.” (GUATTARI; ROLNIK.2010, p. 150). Ou seja, a dupla mais-valia (no caso, o sucesso mercadológico e a empática com o público massivo) carregou, também, uma mensagem contestatória e disruptiva. A indústria cultural e cultura-mercadoria, enquanto espaços de macropolítica, foram o berço de uma linguagem política enquanto estética de guerrilha de Secos & Molhados.

A estética e a musicalidade do trio Ney Matogrosso, Gerson Conrad e João Ricardo, assim como a bactéria que age e transforma, mesmo imersa no corpo regrativo, traz uma musicalidade que emerge da periferia dos discursos esquerdistas, imprevisível e irreconhecível pelo saber institucional e acadêmico; desligada das divisões binárias de gênero, traz a androginia e a sexualidade aflorada; dispensa rótulos e radicaliza na estética, na ética e mesmo nas referências étnicas; brasileiro, latino, americano, africano e tudo mais que poderia constituir uma identidade burocratizada e ufanista é deixada de lado. Diante dessa configuração e compreendendo a política molar como fundamentalista, Félix Guattari propõe seu oposto: a molecular e é nessa que se enquadra a estética de Secos & Molhados, expressa enquanto revolução molecular, uma guerrilha estética – andrógina e performática.

5 A CONTRAMOLA QUE RESISTE

Nos capítulos anteriores refletimos acerca da imersão de Secos & Molhados na Indústria Cultural e de seu sucesso enquanto fenômeno da cultura de massas. Neste capítulo, portanto, passamos a tratar da emersão, a partir da sua condição de produto cultural, de uma força revolucionária advinda da potência visual, performática e sexual do grupo. Aqui abordaremos a contramola da guerrilha estética de Secos & Molhados como semiótica micropolítica a resistir às investidas reguladoras da cultura de massas.

Gerson Conrad (2013) utiliza o termo “guerrilha estética” para denominar a resistência comportamental instituída pelo movimento *hippie* e outras expressões da contracultura nos anos 1960 e 1970. Guerrilha essa oriunda, como um subproduto, de forças opressoras, sendo que, no Brasil, podemos traçar um paralelo direto com a Ditadura Militar.

Cabeças cortadas sobre a mesa. Corpos seminus nos palcos (enquanto corpos completamente nus eram estraçalhados nos porões), menestréis que faziam da nostalgia da beleza a sua arma naquela guerra suja: uma rosa de Hiroshima “sem cor sem perfume sem rosa sem nada”. (CONRAD, 2013, p. 8).

Na Guerrilha Estética – diferente de uma noção antiga de arte na qual há papéis e regras bem estabelecidas – todos tomam parte no combate. “O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador” (MORAES, 2013, s/p), ou seja, o artista dá o tiro, contudo não lhe cabe escolher o alvo da bala – sua estética é uma pulsão sígnica em potencial. Como integrantes da contracultura, Secos & Molhados eram, também, baluartes desta resistência estética, menestréis/guerrilheiros que iremos caracterizar e analisar como revolução molecular nascida no campo molar da indústria cultural.

O discurso institucionalizado de esquerda, ainda mais no contexto ditatorial, encontrava-se completamente contaminado por uma sistemática molar já viciada em suas práticas – duas instituições macropolíticas, dois discursos territorializados. Era preciso instaurar um eletrodo negativo – o molecular a emergir do molar.

“Enquanto que não é possível manter juntos numa mesma frase o prazer e o gozo com a revolução não se pode dizer que exista um ‘prazer da revolução’ ou um ‘gozo da revolução’ [...]” (GUATTARI, 1985, p. 173). A guerrilha estética de Secos & Molhados representa, justamente, o agenciamento do desejo no combate ao poder institucionalizado da ditadura e da indústria cultural, sendo essa a verdadeira fratura provocada no sistema. Nesse sentido, Guattari defende que “a luta deve ser levada em nossas próprias fileiras, contra nossa própria

polícia interior” (GUATTARI, 1985, p. 24). Isso se aplica à Guerrilha Estética do trio na medida em que esta se apresenta no *front* do desejo – não levanta bandeiras, nem discursa politicamente, mas expressa uma sexualidade libertária através de sua performance e androginia, as quais iremos abordar a seguir.

5.1 Guerrilha estética performática

A performance está ontologicamente conectada com uma maneira disruptiva de encarar a arte. Essa visão transgressora busca uma aproximação direta com a vida, na qual se estimula o espontâneo, o orgânico e o natural. Além disso, Cohen (2002) defende que a performance promove um processo de dessacralização da arte. “Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida [...] passam a ser encarados como atos rituais e artísticos.” (COHEN, 2002, p. 38). Há, justamente, uma corrente ancestral da performance que remete aos ritos tribais, assim como às celebrações dionisíacas de gregos e romanos e aos menestréis da Idade Média, sendo todas elas ligadas por uma interpretação natural e extrovertida. A performance é, portanto, pagã e intrinsecamente ligada ao campo do desejo.

O artista é um homem que não pode se conformar com a renúncia à satisfação das pulsões que a realidade exige. Toda arte é o desenho do desejo. O artista dá livre vasão aos seus desejos eróticos e fantasias. A realidade interdita o tempo todo. Desde coação social até a gramática. A obra de arte se caracteriza pela transgressão, por não obedecer à gramática. (FREUD *apud* COHEN, 2002, p. 37).

Sobre isso, Guattari (1985) retoma o grupo teatral Mirabelles, da França, que provocava os limites do gênero e extrapolavam, em sua performance, a representação do desejo com o objetivo primordial de chocar e, a partir do choque, desconstruir padrões. “Elas [as Mirabelles] recorrem ao travesti, ao canto, à mímica, à dança, etc., não como meios de ilustração de um tema, para distrair o espírito do espectador, mas sim para perturbá-lo, para agitar dentro dele zonas turvas de desejo que ele sempre se recusou a explorar” (GUATTARI, 1985, p. 43). No caso de Secos & Molhados, a performance tinha objetivo semelhante – os corpos nus, a maquiagem, as vestimentas, a dança e a interpretação das canções eram uma arte distante da mera contemplação. O trio era, por sua simples existência enquanto estética, uma grande afronta às regras limitantes da moral e dos bons costumes. “O objetivo primordial

é um só, claro, flagrante: chamar a atenção de uma plateia altamente massificada, usar um insólito visual para chocar [...]” (BAHIANA, 2006, p. 197).

Sobre a característica de guerrilha da performance, Frederico Moraes fala de uma arte que vai além da mera contemplação ou entretenimento – mas interage com o público e também é impactada por ele.

O artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma emboscada. Atuando, imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (...) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento do cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (...), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (...) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que estranhamento ou repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação. (MORAES, 2013, s/p).

O artista de performance visa libertar e se libertar de amarras condicionantes da sociedade, assim como dos padrões impostos pelo sistema. “A performance trabalha ritualmente as questões existenciais básicas utilizando, para isso, recursos que vão desde o teatro da crueldade até elaborados truques sígnicos” (COHEN, 2002, p. 45). Desde o corriqueiro do cotidiano até os prazeres e os vícios que crescem inerentes à natureza do ser humano são explorados visualmente pela performance que choca, excita, enoja e inspira.

Os praticantes da performance, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de ‘heróis da vontade radical’, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência. (COHEN, 2002, p. 45).

Tal “vontade radical” é um “devenir outro”, o qual “trata-se de uma etapa para tornar-se diferente daquilo que o corpo social repressivo nos destinou autoritariamente” (GUATTARI, 1985, p. 44). Aqui explicita-se o processo de singularização descrito por Guattari, em que a simples interiorização dos valores capitalísticos é boicotada em prol da criação de novos valores. Sobre o contexto no qual sua performance se inseria, Ney Matogrosso explica: “Eu era o que esperavam, o que eles reprimiam e era o que queriam reprimir sempre. [...] Eu não falava de política, mas eu me expunha de uma maneira que acabava sendo uma forma política de estar em público” (MATOGROSSO *apud* SILVA, 2007, p. 288). Seus espetáculos eram densos e complexos, e o corpo era uma peça tão importante para a interpretação da canção quanto a voz, assim como a roupa e o movimento tinham a mesma relevância nessa construção que a letra e a música.

“O discurso da performance é o discurso radical” (COHEN, 2002, p. 88). Sua linguagem é de combate e insurge, historicamente, como afronta a sociedades decadentes e

opressoras, além de caminhar na contracorrente de uma arte territorializada e institucionalizada que compactua com este sistema; por isso, para a compreensão da performance enquanto forma transgressora e periférica de arte, é preciso “[...] analisar a marginalidade, não como uma manifestação psicopatológica, mas como a parte mais viva, a mais móvel das coletividades humanas nas suas tentativas de encontrar respostas às mudanças nas estruturas sociais e materiais” (GUATTARI, 1985, p. 46).

Para Guattari, o objetivo das Mirabelles, por exemplo, era tirar a homossexualidade de seu gueto militante: “[...] o que lhes interessa é que espetáculos como o seu possam tocar não somente a massa de homossexuais, mas também a massa de pessoas que estão mal por não assumirem seus desejos” (GUATTARI, 1985, p. 44). A performance de Secos & Molhados, por sua vez, mesmo não tendo um interesse declaradamente político, como explicava Ney, atuava na desterritorialização de um tabu, sendo a sua existência em si um ato político. Por essa razão, a própria visualidade do grupo, enquanto imagens ativas do desejo, provocava a insurreição de sentimentos latentes no público – fossem eles de empatia ou repulsa. Nesse ponto é importante destacar, novamente, o figurino do trio, que tinha papel essencial no impacto de sua apresentação. Para essa compreensão, retomamos o fenômeno ocorrido no campo da arte da pintura.

Jackson Pollock lança a ideia de que o artista deve ser o sujeito e objeto de sua obra. Há uma transferência da pintura para o ato de pintar enquanto objeto artístico. A partir desse novo conceito, vai ganhar importância a movimentação física do artista durante sua ‘encenação’. O caminho das artes cênicas será percorrido então pelo approach das artes plásticas: o artista irá prestar atenção à forma de utilização de seu corpo-instrumento, a sua interação com a relação espaço-tempo e a sua ligação com o público. O passo seguinte é a body art (arte do corpo) em que se sistematizam essa significação corporal e a inter-relação com o espaço e a plateia. (COHEN, 2002, p. 44).

Da música ao ato de interpretá-la cenicamente à utilização do corpo como peça catalizadora na produção de novos signos, percebemos em Secos & Molhados uma grande conexão com o público. Paul Zumthor (1997) coloca a relação entre o executante da performance e o expectador como elemento que pode ser tão determinante quanto o entorno que catalisa o processo de singularização. “A relação emocional que se estabelece entre o executante e o público pode não ser menos determinante, provocando toda espécie de dramatização ou de desdobramento do canto: intervenções do poeta no seu próprio jogo, que exigem uma grande destreza, mas engendram uma liberdade” (ZUMTHOR, 1997, p. 158). Na performance de Secos & Molhados, a relação com o público é de intensa interatividade e, até mesmo, de agressividade

A apresentação de uma performance muitas vezes causa choque na plateia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A performance é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A performance não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética (muito embora, como já levantamos, se utilize de recursos cada vez mais elaborados para conseguir aumentar a ‘significação’ da mensagem). (COHEN, 2002, p. 46).

Ademais, a performance na qualidade de herdeira da radicalidade, como já comentamos, é uma linguagem de experimentação que não estabelece compromissos com a mídia, muito menos com as expectativas de público ou com uma ideologia política engajada. “Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte” (COHEN, 2002, p. 45). Para Ney Matogrosso, “o Secos & Molhados era frontalmente desafio” (VAZ *apud* SILVA, 2007, p. 267). Aquelas figuras que reboavam sem pudor e ostentavam tanto o feminino quanto o masculino, sem receio de parecer andrógino ou homossexual, chocavam, causando perplexidade e interesse. Ney, entretanto, buscava sempre uma experiência ainda mais intensa para o público. Por isso, de forma natural, agredia através de sua estética.

E aí ia descendo a calça, segurava meu pau com a mão, virava e mostrava a bunda de fora. Outra hora, sentava em cima de chifre. Desaforo total contra tudo. Rebelia sem causa. Em 73, isso era demais para a cabeça das pessoas. E sacar isso só fazia eu enlouquecer cada vez mais. Dizia pro João Ricardo: ‘Vou ficar de quatro na sua frente, e você finge que está me comendo’. O mesmo tipo de coisa que os Dzi Croquetes fizeram depois, mas que aí já se considerava balé. No Secos & Molhados não tinha nem essa justificativa. Era pura loucura. O João Ricardo ficava atrás de mim reboando, me agarrando, e eu ficava de quatro olhando sério para a cara das pessoas. (MATOGROSSO *apud* VAZ *apud* SILVA, 2007, p. 267).

Mesmo com a ditadura institucionalizada à época, os microfascismos eram também agentes mantenedores do sistema. Além do uso de cassetetes, censura e tortura, procurava-se o controle por meio de laços quase invisíveis que prendiam as pessoas de modo mais eficiente. Essas amarras eram a resistência primeira de um público que consumia Secos & Molhados como um produto da cultura de massas, mas que, todavia, também era atingido por essa performance que afrontava, na instância dos agenciamentos moleculares, o pensamento microfascista que legitimizava o governo totalitário, pois a “repressão é adaptada de modo que possa ser interiorizada mais facilmente” (GUATTARI, 1985, p. 64). O espectáculo do grupo era força em busca da “[...] libertação das energias populares e do desejo próprio de toda espécie de minorias oprimidas” (GUATTARI, 1985, p. 64).

Guattari (1985) assinalou que a noção clássica de desejo não dá conta de alguns processos sociais, essencialmente o da produção de subjetividade. De acordo com Deleuze e

Guattari (1996, p. 93), “o desejo nunca é separável de agenciamentos complexos que passam necessariamente por níveis moleculares, microformações que moldam de antemão as posturas, as atitudes, as percepções, as antecipações, as semióticas, etc.”. Deseja-se liberdade porque esse é um valor que aparece na sociedade como um ideal. Com efeito, os autores dizem que “não há pulsão interna no desejo, só há agenciamentos. O desejo é sempre agenciado, ele é o que o agenciamento determina que ele seja” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 112).

Por parte da massa, manifestações de preconceito apareciam quando eram cantadas músicas mais delicadas e sensíveis, como “Rosa de Hiroshima”. O grupo reagia agredindo o público deliberadamente. Tal agressividade, invariavelmente, sempre calava os gritos de “bicha” e demais enfrentamentos. Ney Matogrosso gostava, especialmente, quando assoviavam com a intenção de ofendê-lo.

Quando ele adorava o fiu-fiu, a pessoa (em geral, um homem) imediatamente se calava. Ney confessa que adorava a manifestação por duas razões: primeiro, para sacanear o manifestante, e, depois, porque estava tirando alguém do sério – para um homem ter coragem de fazer fiu-fiu para outro homem é porque se sentira bastante ameaçado e agredido. E aí partia também para o que considerava uma agressão: um elogio destinado somente às mulheres. Quanto mais aconteciam essas reações, mais Ney se esmerava nas provocações. Aparecia com um pássaro vermelho pousado no ombro, ou com borboletas na cabeça, cada vez mais requintado e tentando atingir a essência da questão: o limite preconceituoso entre homem e mulher. Nunca procurou fazer uma cópia de mulher. Ao contrário. Quis defender o direito de o homem também ser sensual e atraente. (VAZ *apud* SILVA, 2007, p. 268).

Paul Zumthor (1997) afirma a leitura e a oralidade como provocadores da expressividade corporal. A voz, ao ser pronunciada ou ouvida, provoca reações no corpo. A performance de Secos & Molhados traduzia a musicalidade em gestos cênicos. Para isso, eram utilizadas roupas extravagantes, plumas, colares, braceletes, penachos e outros adereços que reforçavam a sensualidade, além de criar uma atmosfera andrógina, sedutora, ambígua e provocativa. Ou seja, o grupo era uma bomba erótica, “[...] corpo masculino servindo de ‘cavalo’ a uma rumbeira com alma de cigana” (DIAS *apud* SILVA, 2007, p. 254).

O que quer que, por meios lingüísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz proclama emanção do nosso ser. (ZUMTHOR, 1997, p. 157).

Guattari defende que “colocar-se à escuta dos verdadeiros desejos do povo implica sejamos capazes de nos colocarmos à escuta de nosso próprio desejo [...]” (GUATTARI, 1985, p. 44). O choque provocado por Secos & Molhados advinha, portanto, de desejos enrustidos. O público agredia por se sentir atingido no âmago daquilo que ainda não havia

sido libertado dentro de si. “O artista lida com a transgressão, desobstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca [...]” (COHEN, 2002, p. 45). No subcapítulo seguinte, a alforria da sexualidade será abordada através da característica andrógina da guerrilha estética do trio.

5.2 Guerrilha estética andrógina

É errôneo qualificar o amor de maneira unívoca, pois ele sempre comporta devires heterogêneos – devir planta, devir mulher, devir música, etc. Possuir uma ideia de antemão permite que se reduza a dualidades branco/preto ou macho/fêmea. Essa “operação redutora-binarizante” existe com o objetivo claro de assegurar poder e dominação (GUATTARI, 1985). Ou seja, a construção política do sujeito está intrinsecamente vinculada aos objetivos de legitimação ou exclusão. Essas operações estão ocultas e também naturalizadas, pois somam-se às estruturas jurídicas como seu fundamento. “O poder jurídico ‘produz’ inevitavelmente o que alega meramente representar; [...] Com efeito, a lei produz e depois oculta a noção de ‘sujeito perante a lei’ [...]” (BUTLER, 2003, p. 19). Disso decorre a marginalização das minorias não representadas pela lei e sua subsequente necessidade de se automarginalizarem como única alternativa de alguma instância de luta ou reivindicação, visto que o sujeito do marginal é produzido e reprimido pelas estruturas de poder que teriam como papel emancipá-lo.

Na instância do gênero, tudo que fuja aos valores e sistemas da sexualidade dominante está, na verdade, correlacionado a eles através de uma relação de opressão. “Sua dependência da normalidade heterossexual se manifesta por uma política do segredo, uma clandestinidade alimentada pela repressão e também por um sentimento de vergonha ainda vivo nos meios ‘respeitáveis’ [...]” (GUATTARI, 1985, p. 34). Para Judith Butler (2003), a causa de tal sentimento de vergonha é o vestígio contemporâneo da hipótese do “estado natural”, isto é, o binarismo homem/mulher – “[...] fábula fundante que é constitutiva das estruturas jurídicas do liberalismo clássico” (BUTLER, 2003, p. 20).

A androginia, portanto, promove a descontinuidade dos padrões, da ordem natural; associada à guerrilha estética, sua função é desarrumar o cotidiano, “[...] colocando em circulação objetos insólitos, enigmáticos, aterrorizantes. A arte teria, então, como meta quebrar a lógica do sistema de objetos, tumultuando o cotidiano. [...] No lugar da rotina, o insólito, o imprevisto” (BRETON *apud* MORAES, 2013, s/p).

Tomando essa premissa, compreende-se a lógica de Ney Matogrosso, que não desejava definir, mas confundir; buscava ser tudo e qualquer coisa, emaranhando os olhos de quem vislumbrasse o espetáculo engendrado por Secos & Molhados, composto também por Gerson Conhad e João Ricardo que acompanhavam seu *lead singer* na expressão ambígua de sexualidade. “[...] cada um saía do armário para brincar com Eros ali encarnado, contestando regras e limites claros, borrando as fronteiras do ‘é homem ou mulher’, sem outra possibilidade” (SILVA, 2007, p. 268). Sobre isso é interessante a visão de Butler do gênero como artifício flutuante:

Quando o *status* construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que homem e masculino podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino quanto um masculino, e mulher e feminino, tanto um corpo masculino como um feminino. (BUTLER, 2003, p. 24-25).

Eram homens virís, mas não deixavam de ser mulher; libertavam-se de condicionantes da sociedade através de sua performance e expressavam sexualidade híbrida – andrógina.

Eu me apresento pelado, com um rabo de penas preso à cabeça, colares de dentes e ossos envolvendo os braços, dedos postiços e grandes com unhas afiadas, cintura com penas, pintura do rosto com várias cores complementando a máscara, parecendo uma figura muito estranha. Mas não estou querendo criar nenhum tipo específico com isso, não estou querendo parecer uma coisa específica. Talvez procure, inconscientemente, a indefinição (...) porque quanto mais indefinido, mais aberto e mais amplo pode ficar tudo. Se eu me definisse como um índio, seria um índio. Se eu me definisse como um pássaro, seria um pássaro. Mas eu não quero ser uma coisa nem outra. Quero ser tudo, uma figura que pode ser qualquer coisa.” (MATROGROSSO *apud* MORARE *apud* SILVA, 2007, p. 253).

Judith Butler (2003) defende que a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre o que compreendemos por corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos. “Além disso, mesmo que os sexos pareçam não problematicamente binários em sua morfologia e constituição [...] não há razão para supor que os gêneros também devam permanecer em número de dois” (BUTLER, 2003, p. 24). Nesse sentido, o que Ney expressa é uma vontade de extrapolar esses signos preestabelecidos, não querendo parecer uma coisa específica, pois, “quanto mais indefinido, mais aberto e mais amplo pode ficar tudo”. Assim, a restrição binária do sexo é resultado de um sistema de heterossexualidade compulsória, sendo a derrubada desse paradigma o primeiro passo para o verdadeiro humanismo da pessoa livre dos grillhões normativos do gênero homem ou mulher (WITTING *apud* BUTLER, 2003).

Na dialética, que determina o gênero como construção social, o corpo se apresenta como um meio passivo sobre o qual agem signos sociais e culturais ou como “[...] instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado

cultural por sim mesma” (BUTLER, 2003, p. 27). Entretanto, o corpo, assim como o gênero, também pode ser uma construção. De qualquer maneira, gênero e sexo são livres ou fixos em função de um discurso que busca estabelecer limites ou salvaguardar dogmas. Ou seja, toda e qualquer configuração de gênero é possível; porém, as fronteiras analíticas sugerem limites condicionantes, e esses limites advêm de um discurso cultural hegemônico e binário.

Buscando signos ainda indefinidos, *Secos & Molhados* representava o irrepresentável, pois, em uma linguagem predominantemente masculinista e falocêntrica, as mulheres, por exemplo, assim como os homossexuais, constituem o inexistente.

Numa linguagem que repousa na significação unívoca, o sexo feminino constitui aquilo que não se pode restringir nem designar. Nesse sentido, as mulheres são o sexo que não é ‘uno’, mas múltiplo. (...) Assim, o sexo que não é uno propicia um ponto de partida para a crítica das representações ocidentais hegemônicas e da metafísica da substância que estrutura a própria noção de sujeito. (BUTLER, 2003, p. 28-29).

Para Guattari, toda organização advinda do desejo deve compartilhar de um devir mulher, pois ele constitui uma linha de fuga à repressão institucionalizada “como acesso possível a um ‘mínimo’ de devir sexuado, e como última tábua de salvação frente à ordem estabelecida” (GUATTARI, 1985, p. 36). Portanto, o binarismo homem/mulher existe para embasar uma ordem social que desemboca nas oposições de classe, de casta, etc. Além disso, tudo aquilo que rompe normas preestabelecidas está ligado aos devires heterogêneos que mencionamos anteriormente. “Toda semiotização em ruptura implica numa sexualização em ruptura. Não se deve, portanto, [...] colocar a questão dos escritores homossexuais, mas sim procurar o que há de homossexual em um grande escritor, mesmo que ele seja, além disso, heterossexual” (GUATTARI, 1985, p. 36). Da mesma maneira, em *Secos & Molhados*, a questão não é defini-los como andróginos, mesmo que o sejam ou que encarem sua orientação como homossexual ou heterossexual, mas buscar neles o que há de anrógino semioticamente.

A guerrilha estética andrógina de *Secos & Molhados* contesta, através de seus elementos visuais, o “poder” heterossexual em seu próprio terreno, pois, como produto cultural, *Secos & Molhados* teria o papel de propagar os valores vigentes, em concordância com a indústria cultural. Entretanto, de maneira vanguardista, utiliza-se da estética como posicionamento político. “Agora quem vai ter que prestar contas é o heterossexualismo. O problema está deslocado, o poder falocrático tende a ser questionado” (GUATTARI, 1985, p. 34). Tal campo de poder abrange o eixo da diferença sexual, desenhando um mapa de intersecções. No lugar de atuar exclusivamente nas economias significantes masculinistas,

“[...] a apropriação e a supressão dialéticas do Outro são uma tática entre muitas, centralmente empregada, é fato, mas não exclusivamente a serviço da expansão e da racionalização do domínio masculinista” (BUTLER, 2003, p. 34).

Todavia, existe ainda outro nível mais molecular. Nele,

não se distinguiriam mais de uma mesma maneira as categorias, os agrupamentos, as ‘especialidades’, em que se renunciaria às oposições estanques entre os gêneros, em que se procuraria, ao contrário, os pontos de passagem entre os homossexuais, os travestis, os drogados, os sadomasoquistas, as prostitutas; entre as mulheres, os homens, as crianças, os adolescentes; entre os psicóticos, os artistas, os revolucionários. Digamos, entre todas as formas de minorias sexuais, desde que se saiba que neste domínio só se pode ser minoritário. Neste nível molecular, nos deparamos com paradoxos fascinantes. Por exemplo, pode-se dizer ao mesmo tempo: 1) que todas as forças de sexualidade, todas as formas de atividade sexual, se revelam fundamentalmente aquém das oposições personológicas homo/hétero; 2) que no entanto elas estão mais próximas do homossexualismo e daquilo que se poderia chamar de um devir feminino. (GUATTARI, 1985, p. 34-35).

Contudo, a libido condiciona-se, ao nível do corpo social, a se binarizar. Ela é tomada pela oposição de classe e de sexo: “[...] ela tem que ser machona, falocrática; ela tem que binarizar todos os valores – oposição forte/fraco, rico/pobre, útil/inútil, limpo/sujo, etc.” (GUATTARI, 1985, p. 35). Já como corpo sexuado, a libido está envolta no devir mulher, que serve de referência na tela de outros devires heterogêneos. Constitui-se como a libertação dos condicionantes binários da libido, vestindo a condição de mediador diante de outros devires sexuais.

A sexualidade não está, portanto, somente no espectro da intimidade de cada indivíduo, pois estão em jogo uma enorme gama de fenômenos sociais, como a exploração capitalista e as relações de sujeição a ela. Trata-se, por essa razão, de buscar uma definição para o que seria a sexualidade numa sociedade liberta dessas influências (GUATTARI, 1985). Uma guerrilha no campo da androginia seria, então, uma luta por libertação social.

A matriz cultural que estabelece e regula a forma e o significado da sexualidade, além de construir determinismos acerca da identidade de gênero, precisa, para desenvolver sua ordem, que certos tipos de identidade não possam existir. Sendo essas últimas as que o gênero não decorre do sexo fisiologicamente falando, e que as práticas do desejo também não o fazem. Partindo dessa premissa reguladora, certos tipos de identidade de gênero que não correspondem aos padrões passam a ser “falhas do desenvolvimento” ou impossibilidades lógicas, justamente por não se conformarem às normas da inteligibilidade cultural binária. A androginia visual de Secos & Molhados, assim como toda “falha” que adentre e contamine essa matriz cultural é a contramola a resistir e gerar reflexão. “[...] sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse

campo de inteligibilidade e, conseqüentemente, de disseminar, nos próprios termos dessa matriz de inteligibilidade, matrizes rivais e subversivas de desordem de gênero” (BUTLER, 2003, p. 39).

Como um dos fundamentos do capitalismo, a alienação sexual consiste na polarização do corpo social na masculinidade em oposição à objetificação do corpo feminino, que se transforma em mercadoria. O desejo, nessa dialética, fica em segundo plano, extraditado no devir mulher. Por isso, a questão deixa de ser qual dos papéis se irá representar, o feminino ou o masculino, mas sim libertar os corpos das representações e constrangimentos do corpo social, assim como dos papéis, das posturas e dos desejos estereotipados. “O essencial aqui não é [...] movimento de transformação. [...] um homem que ama seu próprio corpo, o homem que ama o corpo de uma mulher ou de um outro homem está sempre, ele próprio, implicado secretamente num devir feminino” (GUATTARI, 1985, p. 43).

5.3 Não estamos aqui apenas para mostrar os dentes

Com base no debate desenvolvido até então, analisaremos a guerrilha estética de Secos & Molhados a partir das duas características em foco neste trabalho – performance e androginia. Tal investigação se dará através da análise de um produto disponível no canal oficial de Ney Matogrosso, no *Youtube* (videoteca virtual):³ oito minutos de registros audiovisuais do show no Maracanãzinho de 1974, com a performance das músicas “Rosa de Hiroshima”, “Sangue Latino” (em espanhol) e “O Vira”, todas do primeiro álbum, do mesmo ano. A peça foi escolhida por sua relevância na história do trio, tendo essa apresentação a maior bilheteria do grupo, além de representar o principal registro audiovisual da performance de Secos & Molhados no palco e seu contato com o público, sendo este o foco da análise: as imagens do trio em ação.

Os elementos a serem buscados nas imagens serão analisados a partir dos cinco itens abaixo, destacados das reflexões empreendidas até aqui:

1. Devir outro: os elementos estéticos que buscam diferenciar-se do que o corpo social repressivo impõe como regramento, confundindo e desterritorizando padrões binários de gênero e sexo;
2. Corpo como construção: o corpo e sua imagem como agente ativo na desconstrução dos padrões de gênero e sexualidade;

³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NKCrYCOBq1E>>. Acesso em: 23 nov. 2014.

3. Devir mulher: a estética de Secos & Molhados como multiplicidade do sexo e linha de fuga à repressão – mediadora do acesso ao devir sexuado;
4. Linguagem radical: a performance do trio como afronta à sociedade opressora e decadente, linguagem de experimentação sem comprometimento com a mídia, as ideologias ou as expectativas do público;
5. Rebeldia realista: a sobrevivência da guerrilha estética a partir de sua integração à indústria cultural. Os pontos de convergência com o *status quo* em meio aos questionamentos e à revolta.

As primeiras cenas do vídeo constituem-se em uma panorâmica do estádio ainda vazio. As arquibancadas são varridas ao som do público que aguarda do lado de fora. A voz de um narrador surge: “A androginia – Ney Matogrosso, o líder do grupo, diz que eles existem atrás das máscaras”; e questiona: “Afiml, os Secos & Molhados são a explosão de um novo caminho musical ou de um comportamento?”. Tal questionamento vem ao encontro de um dos problemas abordados neste trabalho; entretanto, não se trata de responder sim para um ou outro, mas compreender que o comportamento, ou seja, a existência como contestação e, mais especificamente, a guerrilha estética, não só coexiste com a explosão do fenômeno musical, mas também é seu produto. Em outras palavras, a micropolítica nascida do engendramento macropolítico.

Aqui já é possível tangenciarmos a quinta categoria dessa análise, a rebeldia realista. Adorno e Horkheimer (1985) defendem que qualquer renovação empreendida na indústria cultural consiste em mais uma peça de sua engrenagem de retroalimentação. Todo e qualquer talento já pertence à indústria antes mesmo de ser apresentado em seus meios. A resposta positiva do público, como no caso do vasto sucesso de Secos & Molhados, é uma parte já integrada do sistema, e não uma desculpa para a existência dele. Então, tomando a lógica de Adorno e Horkheimer (1985), Secos & Molhados ter existido como fenômeno de massa não foi o resultado puro e simples da resposta positiva do público, mas revela em sua conformidade com os regramentos e fórmulas preestabelecidas pela indústria cultural.

Assim, a guerrilha estética que intentamos debater ao longo deste trabalho e que pretendemos analisar neste subcapítulo, apresenta-se como parte integrante da lógica mercadológica em que seu criador se insere. Nesse contexto, podemos retomar a ideia de estética indissociável da ética e da política, na qual o criador é inteiramente responsável pelo que desenvolve (GUATTARI, 2006). Portanto, a conciliação do grupo com o mercado não pode ser tomado de maneira ingênua. A guerrilha estética com a abrangência que alcançou, e

enquanto revolução molecular, só existiu por ter nascido como produto de agenciamentos molares. Todavia, isso não invalida seu potencial disruptivo, visto que a arte, quando levada a seu ponto extremo de criação através do engendramento de coordenadas mutantes de agenciamentos, é chamada a “[...] expropriar os antigos enquadramentos ideológicos rígidos” (GUATTARI, 2006, p. 136).

Figura 3 – Plano panorâmico do estádio.



Nas cenas que seguem, é possível prosseguir com nossa análise pelo prisma da Rebeldia realista. Nela, a câmera registra o acender das luzes superiores e o estádio está completamente lotado. A câmera permanece em uma panorâmica de 360 graus. A cena corta para o interior do camarim do grupo, onde o trio e equipe técnica se preparam para entrar. Ney Matogrosso, Gerson Conrad e João Ricardo, já mascarados, permanecem se maquiando todo o tempo. Moracy do Val informa que dentro do estádio havia 20 mil pessoas, fora as demais 20 mil que estariam aguardando fora do recinto. Ele e João Ricardo acertam detalhes técnicos do palco. “Há muito tempo queríamos isso”, afirma o último, “Nossa responsabilidade é muito maior agora. Nós não estamos aqui só para mostrar os dentes”. Ou seja, a transgressão, apesar de não se dar no nível no discurso ideológico, não acontece por acaso, assim como o sucesso enquanto fenômeno de massa. Existe por traz da visualidade da performance e androginia uma inteligência estratégica, o querer chocar e criar uma arte disruptiva, assim como o querer diferenciar-se para crescer mercadologicamente.

João Ricardo afirma que o grupo não desejava ser “herdeiro de caetano” (*apud* BAHIANA, 2006, p. 195). Para ele, era necessário ter visão, saber de infraestrutura (*apud* BAHIANA, 2006), expressando uma necessidade de reinvenção diante de seus contemporâneos e também daqueles que os precederam. Isso não invalida a guerrilha estética, mas, mais uma vez, a coloca em conformidade com a lógica da Indústria Cultural – renovar-se, mesmo que moldado por uma estrutura padronizante, a Rebeldia realista. Para João

Ricardo, o artista não está ali para agradar, para ser contemplado e reverenciado – para mostrar os dentes –, mas para provocar reações, despertar sentimentos.

Figura 4 – Sequência que registra o acender das luzes no estádio.



Figura 5 – Ginásio do Maracanãzinho, já lotado.



Figura 6 – João Ricardo a maquiarse e Moracy do Val a apresentar os dados do espetáculo.



Figura 7 – Ney Matogrosso fita a câmera provocativamente.



Uma voz externa grita: “Atenção, cinco minutos!”

Aos primeiros acordes de “Rosa de Hiroshima”, Ney Matogrosso, ainda se maquiando em frente ao espelho, vira-se inclinando a cabeça e fitando provocativamente a câmera. A cena corta para o palco, onde o cantor, já iniciando a apresentação, dança conforme a melodia, de braços abertos para o público e peito estufado. Os braços, logo em seguida, se fecham como em posição de guarda, de defesa. O peito, entretanto, permanece estufado, como que em enfrentamento ao público ovacionante, ao qual fita de olhos arregalados e provocadores.

Tais elementos, como componentes da performance de Ney, enquadram-se em nossa categoria de análise Linguagem Radical – a arte como emboscada. Nesse sentido, ele se posta como artista guerrilheiro, provocando para criar um estado de tensão na relação palco e plateia. O olhar do cantor possui sempre um alvo – não fita o horizonte, o chão ou o céu; não toma ares reflexivos ou mesmo cerra sua vista. Como flechas, aponta os olhos sempre em direção ao público, arregalando-os ao propor um desafio. A lógica da linguagem radical que aqui reconhecemos é a da afronta, a performance como guerrilha estética no entendimento de Frederico Moraes (2013), na qual o artista tem por mister estabelecer situações nebulosas com o objetivo de criar medo.

O peito e o queixo erguidos complementam a postura de enfrentamento do cantor com seu público. A performance como dialética horizontal, entretanto, exige resposta. Após ser vitimizado pela guerrilha estética, após sentir medo, o público se vê na posição de, obrigatoriamente, ativar seus sentidos. Sua tarefa não é mais meramente contemplativa, necessita revidar – grita, aplaude, xinga, ovaciona. Apesar do público não ser explicitamente retratado no vídeo, percebemos que, sempre diante das investidas do trio, a plateia levanta o volume de suas manifestações em gritos diversos.

Secos & Molhados tinha o objetivo claro de chocar. Enquanto João Ricardo e Gerson Conrad exibiam os rostos pintados em máscaras, as roupas coladas ao corpo e os peitos nus, Ney Matogrosso contava apenas com um tapa-sexo e longas franjas sobre as pernas. Na cabeça, penachos compridos que compunham com o rosto também pintado. Através dessa experiência visual, o grupo abraçava a performance enquanto materialização da radicalidade e linguagem de experimentação. Não havia compromisso com ideologias, ou mesmo com expectativas de público, mas sim com a intenção de “[...] tornar-se diferente daquilo que o corpo social repressivo nos destinou autoritariamente” (GUATTARI, 1985, p. 44). O “diferente”, nesse caso, é o devir outro, a estética que tem por objetivo confundir e pôr por terra os padrões binários de sexualidade e não se submeter às hipocrisias do sistema e praticar uma arte transgressora (COHEN, 2002).

A configuração visual do grupo é a expressão de um rompimento com normas preestabelecidas. A própria virilidade, muito presente no enfrentamento operado pelos músicos em direção ao público, está descolada de qualquer padrão de “masculinidade” falocêntrica. O corpo, nesse caso, é baluarte da sua própria libertação. A nudez e o figurino são tudo que o sistema vigente repudia: a sexualidade livre, o homossexual, o travesti, a mulher, o marginal, a prostituta, o *hippie*, etc.

Figura 8 – Ney Matogrosso, de braços abertos e peito estufado em direção à plateia. À esquerda, Gerson Conrad no violão.



Figura 9 – Ney Matogrosso no intervalo dos versos da canção, a fitar o público provocativamente



Figura 10 – O cantor não desvia o olhar da plateia, mesmo em silêncio.



Após o enfrentamento inicial, a câmera agora passa a filmar o corpo do *lead singer* de variados ângulos, enquanto os demais integrantes, com seus instrumentos musicais,

permanecem imóveis, um de cada lado. Ney canta constantemente inclinado para o público, fitando-o de queixo erguido. Após cada frase, volta à posição ereta, quando fecha o semblante, ainda a fitar a plateia de maneira desafiadora. Os ombros erguidos no momento de silêncio de sua voz respondem aos gritos dos espectadores.

Figura 11 – Ao cantar, Ney está constantemente inclinado em direção ao público.



Figura 12 – O olhar direcionado à plateia não apresenta simpatia ou mesmo empatia diante da euforia de quem o assiste. Ney Matogrosso expressa desconfiança e enfrentamento.



O discurso da performance é o da radicalidade, sua linguagem é transgressora e marginal. Ao quebrar a relação de empatia entre ídolo e fã, Secos & Molhados questiona o *show business* no qual se insere. A frase de João Ricardo nos bastidores (“Nós não viemos aqui para mostrar os dentes”) coloca claramente as intenções do trio de ocupar o lugar de contestação através da exigência de existir esteticamente.

A segunda performance apresentada pelo vídeo é a de “Sangue Latino”, em sua versão em espanhol. Ney Matogrosso agora agrega à afronta no interpretar da canção, movimentos mais expressivos de dança. Liberto de qualquer amarra heteronormativa, o cantor movimentava os quadris e o torço, enquanto observa a plateia de maneira debochada. Porém, em meio a alguns silêncios em que dança de maneira provocativa, novamente posta-se em posição de enfrentamento, com o peito estufado e o olhar fixo no público, como a desafiá-lo a reagir.

Figura 13 – Ney Matogrosso, ao lado de Gerson Conrad, dança de maneira debochada.



Figura 14 – A dança incorpora-se ao protamento provocativo do corpo.



Figura 15 – Ney Matogrosso, ao fim da apresentação de “Sangue Latino”, não agradece os aplausos da plateia; ao contrário, mantém a afronta.



Para Secos & Molhados, o corpo é mais que um instrumento passivo diante da identidade de gênero. Na performance de “Sangue Latino” é possível reconhecer o corpo como construção; uma tela branca na qual se pinta a multiplicidade sexual que permite a indefinição do gênero – a androginia. A dança, durante a apresentação em questão, é o deboche da liberdade, o devir latino encarnado nos quadris de Ney. Classificar o corpo como livre ou preso se dá, justamente, sempre em função de um discurso normativo. O corpo dos três componentes, enquanto ocupavam o palco, eram regidos pela linguagem da radicalidade, aqui debatidos e pelo devir outro que os liberta, permitindo que abracem o indefinido, o inexistente, sendo ele nosso último ítem de análise: o devir mulher.

A resposta imediata do público ao rebolado de Ney denota o choque diante da representação do inusitado. Acostumada com a previsibilidade das apresentações musicais, a plateia é atingida em cheio pela força transformadora do trio. Ovationam, gritam, aplaudem, vaiam – a heterogenia da resposta demonstra os diferentes níveis de desejo despertados pela performance. Ao fim da música, de joelhos e queixo para o alto, o *lead singer* completa seu ataque.

Na performance que segue, os três integrantes, completamente soltos pelo palco, cantam e dançam de maneira extravagante e efusiva. “O Vira” é cantada pelo trio como um abraço ao devir mulher, pois, de acordo com Butler (2003), a mulher representa o sexo que é múltiplo, que critica as representações ocidentais da noção de sujeito. Em complemento a isso, Guattari (1985) traz a ideia do devir mulher não só como linha de fuga, mas também como tábua de salvação frente ao sistema. A ruptura de Secos & Molhados se dá, portanto, em um devir feminino implicado na dança e teatralidade com as quais interpreta a música. Ademais, o devir mulher existe na condição de mediador de outros devires sexuados: João Ricardo a movimentar-se como um macaco, homem das cavernas, ou a rebolar como Elvis Presley. A voz aguda de Ney, combinada com os vocais graves de João Ricardo e Gerson Conhad, compõem sonoramente a performance andrógina do grupo, da mesma maneira configurada como devir mulher, pois, diante dos padrões falocêntricos e masculinos da sociedade, a androginia é a rachadura nessa matriz cultural.

Figura 16 – Aqui, Gerson Conhad, à esquerda, e João Ricardo, à direita, compõem a performance de “O Vira” com Ney Matogrosso.



Figura 17 – Ney Matogrosso e João Ricardo.



Ao fim da última estrofe, as luzes do palco passam a piscar freneticamente e João Ricardo convida: “*Dance with me!*”. O trio dança em um convulsionamento performático ao som de um solo de guitarras. Vê-se apenas *flashes* e a silhueta do trio.

Figura 18 – Frame capturado durante os segundos em que se vislumbra apenas as silhuetas do trio durante o piscar de luzes frenético no palco.



Figura 19 – Gerson Conhad, Ney Matogrosso e João Ricardo a dançar em sintonia a coreografia de “O Vira”.



Figura 20 – Gerson Conrad e Ney Matogrosso ao fim da performance de “O Vira”.



“O Vira” português é retomado e os cantores coreografam um movimento de pernas em sincronia. O refrão é entoado uma última vez e a música finda com gestos ríspidos e teatrais do trio que provoca e afronta a plateia, um fechamento da relação de característica da guerrilha estética do grupo – livre em sua androginia, provocativa em sua performance.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de partida das reflexões teóricas deste trabalho fundamentou-se na ideia de que até mesmo expressões estéticas e ideológicas antagônicas “(...) entoam o mesmo louvor ao ritmo do aço.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 113) . A indústria cultural atua como força homogeneizadora da arte e de seus criadores. Além disso, enquanto agenciamento molar, de mãos dadas com a Ditadura Militar, foi também força reguladora a nível micropolítico, por adentrar no campo dos agenciamentos do desejo.

Entretanto, e a partir da análise de nosso objeto, conclui-se que, além da premissa já explicitada por Deleuze e Guattari (1996) de que toda a sociedade e todo o indivíduo são atravessados por ambas as instâncias – molar e molecular -, compreendemos que o molecular, enquanto processo, pode nascer do molar.

Secos & Molhados são a representação da potencialidade, mesmo que regrada, de inovação dentro da indústria cultural. Sendo esse o eletrodo negativo, a pitada de contestação, necessário para que a corrente do mercado funcione positivamente (MORIN, 1981). Num verdadeiro processo de *hackeamento*, João Ricardo, Gerson Conrad e Ney Matogrosso utilizaram dessa liberdade limitada para empreender uma intentona performática e andrógina que questionou, através de sua estética, o sistema que eles mesmos alimentavam.

Ademais, seguindo a lógica de Edgar Morin (1981), o mercado cultural cria o público de massa ao contrário de ser condicionado por ele. Portanto, Secos & Molhados como integrante dessa indústria, também criava seu público calcado no Capitalismo Mundial e Integrado que, de maneira desterritorializante, recompõe-se diante de crises e mudanças sociais. Por isso, mesmo frente a um governo ditador, o grupo enquanto fenômeno da cultura de massas angariou fãs que, provocados por sua Guerrilha Estética, mostraram-se alheios à censura que regulava a sexualidade e o corpo e fizeram de Secos & Molhados um dos maiores sucessos mercadológicos da história do país.

Além de equação para o sucesso de mercado, a análise feita a partir da performance do grupo no Maracanãzinho revela sua Guerrilha Estética também como potência transgressora do *status quo*, guardadas as suas limitações de grupo musical e produto cultural. Essa ambivalência consiste no agenciamento do desejo como afronta ao poder da Ditadura e da indústria cultural. Pois, em um contexto em que o discurso dos partidos e organizações oficiais de esquerda haviam sido silenciados, era necessária a insurgência de forças micropolíticas capazes de combater tal opressão, sendo essa a verdadeira fratura provocada no

sistema. Elementos da Guerrilha Estética de Secos & Molhados podem se enquadrar, pontualmente, como essa força. Discursos explicitamente ideológicos não eram proferidos, porém, o grupo era combatente na medida em que se livrava da auto-censura advinda do medo da repressão e postava-se no *front* do desejo através da expressão de corpos sexualmente livres e libertadores. Tal processo de libertação, entretanto, não se dava através da empatia. O trio buscava o embate direto com seu público, buscando chocar e provocar. A nudez, a dança, os figurinos e a maquiagem tinham o objetivo claro de chamar a atenção e afrontar todo e qualquer preconceito ou desejo enrustido por parte da plateia.

É no âmbito do corpo e do desejo, expresso em sua performance no palco, que podemos considerar o grupo transgressor. Sua arte era criadora de ambiente tenso e de constante expectativa. O comportamento, principalmente de Ney Matogrosso, mostrava o posicionamento de artista-guerrilheiro que, de maneira perene, ataca a plateia. Esse ataque, todavia, não busca aniquilar, mas provocar o oponente ao revidar constante, para criar uma relação eterna de ‘toma lá, dá cá’. O artista provoca o choque, o público responde, o artista investe novamente e, dessa maneira, a performance mantém-se viva. O objetivo primordial dessa afronta provocada pela Guerrilha Estética é, primeiramente, libertar o próprio artista de sua auto-censura e, paralelamente, libertar o público das amarras que o prendem aos cerceamentos do sistema.

Compreendemos esse processo através do conceito de ‘devir outro’ de Guattari (1985), que consiste no primeiro passo dado para tornar-se diferente daquilo que a sociedade opressiva determina. Nesse contexto, a androginia expressa na estética do grupo mostrou-se como a alternativa mais contestadora disponível, visto que representava uma fuga aos padrões estabelecidos de identidade de gênero, sejam os aceitos, ou mesmo os marginalizados. Secos & Molhados não era homem, mulher, gay ou travesti, mas sim um signo composto por todos esses elementos. Calcada na ideia de ‘devir mulher’ (GUATTARI, 1985), a estética do trio representava a descontinuidade de todos esses padrões fundados na ordem binária de gênero, pois buscava ampliar sua indefinição visual. O grupo representava o irrepresentável, visto que a realidade masculinista e falocêntrica exclui o feminino de suas instâncias de poder. “Nesse sentido, as mulheres são o sexo que não é ‘uno’, mas múltiplo.” (BUTLER, 2003, p. 28 e 29)

Por isso, o grupo pôde fomentar um novo debate, retirando as discussões de gênero de guetos militantes. O choque provocado por sua visualidade tinha o objetivo primeiro de libertar os corpos dos constrangimentos do corpo social e seus estereótipos.

Para Secos e Molhados o corpo era também uma construção, não servindo apenas para expressar uma vontade mental de identidade de gênero. Sua performance colocava o corpo como uma tela em branco na qual o grupo desenhava as infinitas possibilidades da multiplicidade visual e sexual que desejavam fazer real e possível. Mais que um instrumento passivo diante da identidade de gênero, o corpo na Guerrilha Estética do grupo era produto do Devir Mulher, o abraço ao indefinido, irrepresentável e, por isso, libertador.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- BAHIANA, Ana Maria. **Nada sera como antes - MPB anos 70, 30 anos depois**. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2006.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- CONRAD, Gerson. **Meteorico Fenômeno**. São Paulo: Anadarco, 2013.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed, 2006.
- GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: Pulsões política do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografia do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs; capitalismo e esquizofrenia**, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional**. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.
- MOTTA, Nelson. **Noites tropicais : solos, improvisos e memórias musicais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX :o espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- MORAES, Frederico de. **O corpo é o motor da obra**. Arte e Ref, 2013. Disponível em: <<http://arteref.com/gente-de-arte/o-corpo-e-o-motor-da-obra/>>. Acesso em: 21 nov.2014.
- MUGGIATI, Roberto. **Rock, o Grito e oi Mito: A musica pop como forma de comunicação e contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1973.
- SILVA, A. R.; ARAUJO, A. C. S. Percursos para uma semiótica crítica. *In: XXXVI Intercom – Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2013, Manaus. Anais do Congresso Brasileiro de Comunicação, 2013.
- SILVA, Maurício F. **Comunicação e autoritarismo no Brasil: a política de comunicação do regime militar**. Cruz das Almas: Editora UFRB, 2012.

SILVA, Vinícius Rangel Bertho da. **O doce e o amargo do Secos & Molhados: poesia, estética epolítica na música popular brasileira.** Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

VARGAS, Herom. **Secos & Molhados: experimentalismo, mídia e performance.** *In: XVIII Compós*, Rio de Janeiro, 2010.

ZOURABICHVILI, François. **O Vocabulário de Deleuze.** Rio de Janeiro: Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec/Educ, 1997.